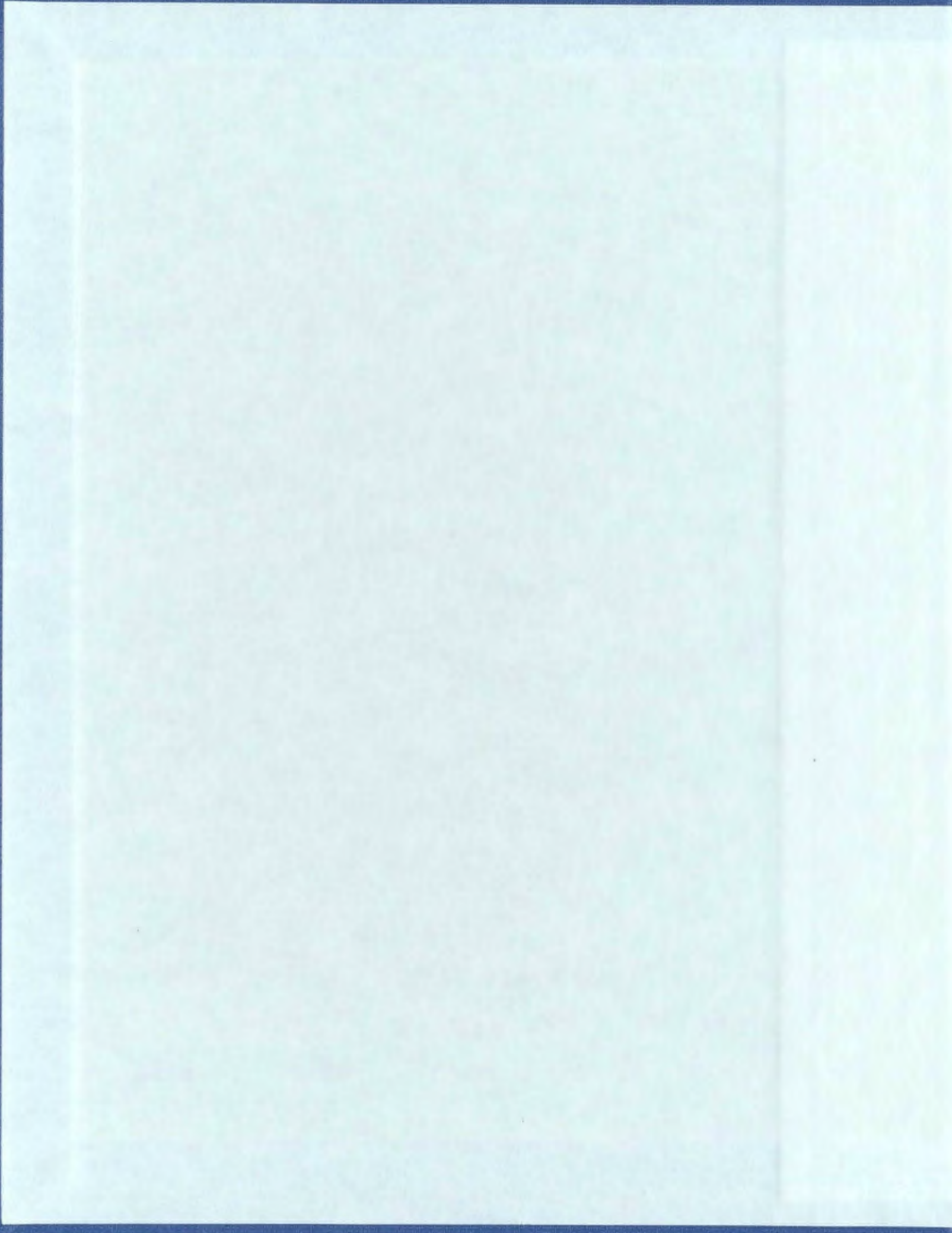


DAS STREBEN NACH ERKENNTNIS ALS WEG ZUR
SELBSTERLÖSUNG IN HERMANN BROCHS
Tierkreis-Erzählungen

PIA BANZHAF



Das Streben nach Erkenntnis
als Weg zur Selbsterlösung
in Hermann Brochs *Tierkreis-Erzählungen*

by

© Pia Banzhaf

Submitted

in fulfillment of the thesis
requirement for the degree of

Master of Arts

Department of German and Russian
Memorial University of Newfoundland

December 2009

St. John's, Newfoundland

Danksagung – Acknowledgements

First and foremost, I wish to thank my supervisor Dr. Jean Snook for her kind encouragement and always constructive and helpful comments. Her love of literature is infectious. I also would like to thank the entire German Department at Memorial University of Newfoundland, faculty and staff, for providing a supportive environment for my studies, especially Head of this Department, Dr. Erwin Warkentin, who brought the German M.A. programme at Memorial back to life. Research work can only be as good as the sources available. Therefore my special thanks go to the staff at Memorial's Queen Elizabeth II Library who do an excellent job and who manage to find obscure editions of rare books in faraway places and bring them to St. John's.

Zusammenfassung

Ein Interpretationsversuch der *Tierkreis-Erzählungen* Hermann Brochs auf dem Hintergrund seiner gnostischen Gedankenwelt enthüllt uns Brochs einzigartige Stellung innerhalb der zeitgenössischen Kunst. Brochs zunächst hermetisch erscheinende Dichtung wird im Spannungsfeld von Suche, Erkenntnis und Erlösung verständlicher. Platonische Gleichnisse, gnostische Denkfiguren, und psychoanalytische Motive geben sich in diesen Erzählungen die Hand. Brochs besondere Sprache verbindet sie zu einem farbigen Teppich und hebt durch seine Erzählweise die Zeit auf. Im Kontrast mit anderen Künstlern der Avantgarde seiner Zeit wird deutlich, dass Broch kein weltflüchtiger Dichter ist, sondern dass seine Dichtung Ausdruck seines Ringens mit der ihm selbstgestellten Aufgabe ist, zur Erlösung der Menschheit beizutragen.

Abstract

Taking into account the author's gnostic beliefs, an interpretation of Hermann Broch's *Tierkreis-Erzählungen* reveals his singular position among his contemporaries. Although Broch's literature seems hermetic at first, it opens itself to the reader in the dynamic triangle of search, knowledge, and salvation. In these novellas, platonic allegories, gnostic thought patterns, and psychoanalytical motives are intricately intertwined. They create a rich mythical tapestry in which Broch essentially suspends time through his particular narrative style. In contrast to other avant-garde artists and thinkers of his time, Broch does not wish to flee the world. Instead, his works bring to light his ongoing efforts to save the world.

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	ii
Abstract	ii
Danksagung – Acknowledgements	iii
Abbildungen	v
Tabellen	v
1. Der Novellenzyklus <i>Tierkreis-Erzählungen</i> von Hermann Broch	1
2. Die Gnosis als vorherrschende Denkfigur der Moderne	5
3. Die Gnosis – Ursprung und Konsequenz	17
4. Biographisches	23
5. Die Gleichnisse Platons	24
6. Zu den einzelnen Erzählungen im Novellenzyklus	27
6.1 „Eine leichte Enttäuschung“	27
6.2 „Vorüberziehende Wolke“	45
6.3 „Ein Abend Angst“	59
6.4 „Die Heimkehr“	69
6.5 „Der Meeresspiegel“	93
7. Die Sprache der <i>Tierkreis-Erzählungen</i>	101
8. Schlussakkord	110
Literaturverzeichnis	123
Quellenverzeichnis der Abbildungen	133
Anhang	134
A. Platon. Das Sonnengleichnis	134
B. Platon. Das Liniengleichnis	138
C. Platon. Das Höhlengleichnis	140
D. Sprachanalyse	143

Abbildungen

Abb. 1 Sternbild Schlangenträger.	2
Abb. 2 Jean Limburg. <i>Der anatomische Mensch</i>	6
Abb. 3 Wassily Kandinsky <i>Erstes abstraktes Aquarell</i>	8
Abb. 4 James Ensor <i>Calvary</i>	9
Abb. 5 Paul Gauguin <i>Soyez mystérieuses</i>	10
Abb. 6 Schematische Darstellung des Liniengleichnisses	26
Abb. 7 Logarithmische Spirale	91
Abb. 8 Paul Gauguin <i>D'où venons nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?</i>	121

Tabellen

Tab. 1 Satzgefügelänge, Broch, „Eine leichte Enttäuschung“	103
Tab. 2 Satzgefügelänge, Kafka, „Der Landarzt“	104
Tab. 3 Textanalyse, Wortanzahlen	105
Tab. 4 Textanalyse, Konjunktionen	105

1. Der Novellenzyklus *Tierkreis-Erzählungen* von Hermann Broch

Zum Novellenzyklus der *Tierkreis-Erzählungen* des österreichischen Autors Hermann Broch werden im Allgemeinen fünf Erzählungen gerechnet, die etwa 1933 entstanden und unabhängig voneinander erschienen (Thieberger 563): „Eine leichte Enttäuschung,“ „Vorüberziehende Wolke,“ „Ein Abend Angst,“ „Die Heimkehr“ und „Der Meeresspiegel.“ Judith Sidler (*Tagtraum* 71-100) legt die Entstehungsgeschichte anhand des Briefwechsels von Broch und seinem Verleger ausführlich dar. Ursprünglich als eine Art erzählerischer Fingerübung zwecks Gelderwerb geplant und als Novellenband angedacht, nahmen die später unter dem Namen *Tierkreis-Erzählungen* bekanntgewordenen kurzen Prosatexte schnell ein literarisches Eigenleben an und wuchsen sich zu einem ehrgeizigen Projekt aus. Die veränderte Zielrichtung des Projektes, weg von finanziellen Interessen hin zu einem literarischem Experiment,¹ versuchte Broch seinem Verleger Peter Suhrkamp durch allerhand theoretischen Unterbau schmackhaft zu machen (*Tagtraum* 73). Da seine Argumentation gegenüber dem Verleger jedoch daran orientiert war, seine literarischen Interessen durchzusetzen, sind die theoretischen Erörterungen mit Vorsicht zu genießen.

Erstmals in dem Briefwechsel mit Peter Suhrkamp tauchen die Erzählungen im Zusammenhang mit dem Tierkreis auf (*Tagtraum* 73). Der Begriff des Tierkreises hat, wie Sidler (*Tagtraum* 73) ausführt, zu Kontroversen in der Rezeption der Erzählungen geführt. Während die einen in den Erzählungen eine konkrete Zuordnung von Inhalt und Tierkreiszeichen vermuten, ist die Suche nach einer Übereinstimmung für andere ein völlig fehlgeleitetes Unterfangen (Durzak, „Unbekannte“ 141). Lässt man Brochs

¹ Broch (KW5 293) „Die Tierkreis-Erzählungen sind ein Experiment.“

theoretischen Überlegungen, die er seinem Verleger gegenüber macht, außer Acht, und die Texte unbefangen für sich sprechen, so kann man jedoch davon ausgehen, dass beide



Ansichten zu Recht vertreten werden können.

Es ging Broch sicherlich nicht um eine einfache eins zu eins Beziehung von Symbol² und Erzählung,—nichts bei Broch ist jemals „einfach“, spricht er doch selbst in einem Schreiben an Suhrkamp von dreizehn Tierkreiszeichen (*KW13.1* 245) nicht von den bekannten zwölf. Es ist also zu fragen, ob Broch sich dabei bewusst auf das dreizehnte auf der Ekliptik³ liegende

Sternbild,⁴ das Sternbild des Schlangenträgers⁵ bezog. Wollte er bewusst eine Einheit von Astrologie und Astronomie wiederherstellen oder gar Astrologie und Astronomie

² Broch setzt in den vorliegenden Erzählungen eine große Anzahl von Symbolen ein, die teilweise noch einmal ineinander verschachtelt sind. Ob sich hier der Einfluss Ernst Cassirers bemerkbar macht, dessen Werke Broch in seiner Wiener Bibliothek hatte? Im Eintrag der Stanford Encyclopedia of Philosophy zu Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929) schreibt Michael Friedman:

The conception of human beings as most fundamentally "symbolic animals," interposing systems of signs or systems of expression between themselves and the world, then becomes the guiding philosophical motif for elucidating the corresponding conditions of possibility for the "fact of culture" in all of its richness and diversity. . . . The most basic and primitive type of symbolic meaning is *expressive* meaning, the product of what Cassirer calls the expressive function (*Ausdrucksfunktion*) of thought, which is concerned with the experience of events in the world around us as charged with affective and emotional significance. . . . It is this type of meaning that underlies mythical consciousness, for Cassirer, and which explains its most distinctive feature, namely, its total disregard for the distinction between appearance and reality. Since the mythical world does not consist of stable and enduring substances that manifest themselves from various points of view and on various occasions, but rather in a fleeting complex of events bound together by their affective and emotional "physiognomic" characters. . . .

³ Mit Ekliptik bezeichnet man die um 23°27' gegen den Erdäquator geneigte Umlaufbahn der Erde um die Sonne, als deren Folge die Sonne vor dem Hintergrund der zwölf Tierkreiszeichen vorbeizugehen scheint (Hermann 41).

⁴ Von der in der Astronomie der Antike definierten 48 und 1922 auf 88 erweiterten Anzahl von Sternbildern zählen nur die 12 zu den Tierkreiszeichen, die auf der Ekliptik liegen.

gegeneinander ausspielen? Eine eins zu eins Beziehung von Symbol zu Erzählung scheint mit der Erwähnung des dreizehnten Sternbilds jedenfalls ausgeschlossen werden zu können, andererseits spielt der Name *Tierkreis-Erzählungen* jedoch mehr als eine rein „metaphorische“ (Sidler, *Tagtraum* 73) Rolle, denn die Symbole werden in den einzelnen Erzählungen doch mehr oder weniger versteckt aufgegriffen.

Bis auf die in Vergessenheit geratene Erzählung, „Der Meeresspiegel“ (Thieberger 581), dienten die fünf Erzählungen als Ausgangsmaterial für den 1949 erschienenen Roman *Die Schuldlosen*, durch dessen Veröffentlichung die Rezeption der ursprünglichen *Tierkreis-Erzählungen* wiederbelebt wurde. Allerdings ist die Literaturkritik in der Rückschau durch den Zweiten Weltkrieg womöglich verleitet worden, die Novellen unter anderen Vorzeichen zu lesen, als ihrer ursprünglichen Thematik angemessen wäre.

Ganz bewusst gehe ich in dieser Arbeit kaum auf Brochs eigene Kommentare zur Entstehung der *Tierkreis-Erzählungen* und auf seine Ausführungen zu Symbolen (KW5 293) ein, da ich meine, dass Brochs unscharfe Definitionen eher zu einer Verunklarung und auf Abwege führen.⁶ Was allein an Interpretationen zu Brochs Gebrauch der Begriffe „Totalität“ und „Irrationalität“⁷ geschrieben wurde, scheint das zu bestätigen.⁸

⁵ Das Sternbild des Schlangenträgers, griechisch Ophiuchus, liegt zwischen Skorpion und Schütze ebenfalls auf der Ekliptik. Darstellung Johannes Keplers aus „De Stella Nova in Pede Serpentarii“ (1606).

⁶ Sidler ist zwar ebenfalls der Meinung, dass „Broch durch Broch“ zu interpretieren . . . wenig fruchtbar [sei]“ (*Einheitsphantasien* 6), unterliegt aber dieser schwer zu widerstehenden Versuchung bei ihren anschließenden Ausführungen selbst.

⁷ Broch beabsichtigt mit seinen Texten nicht, das Prinzip der Irrationalität als Alternative zur Rationalität zur Lebensrichtlinie zu erheben. Er schreibt vielmehr schon 1933 in „Denkerische und Dichterische Erkenntnis“:

wissenschaftliche und künstlerische Erkenntnis sind Zweige eines *einzigsten* Stammes, und der ist die Erkenntnis schlechthin . . . und wenn diese zwiegespaltene und doppelte Aufgabe mit jeder Epoche neu anheben muß, um sich stets in neuen Stilen des Erkennens und der Kunst immer wieder

Die Erzählung „Espérance,“ die in der Suhrkamp Werkausgabe von 1975 den *Tierkreis-Erzählungen* zugeordnet wurde, klammere ich ebenfalls aus den Betrachtungen aus, da sie aus stilistischen und inhaltlichen Gründen nicht zu den anderen Erzählungen passt. Ihre biblische Thematik, ausdrückliche Sexualität, der Ich-Erzähler, die Rahmenhandlung und die fehlenden Verweise auf platonisches Denken passen nicht in die gleiche Reihe wie die übrigen Erzählungen.

Aufgrund der Autoren und Werke, die in Brochs rekonstruierter Wiener Bibliothek (Amann u. Grote) zu finden sind, ist gesichert, dass er nicht nur die Werke der großen Philosophen und Mathematiker gelesen hat, sondern sich auch intensiv mit Mystik, insbesondere der Ekstase auseinandersetzte. Neben den Schriften der Kirchenväter und mehreren Ausgaben des Alten und Neuen Testaments finden sich der Talmud, der Koran, die Kabbala, und Texte zur Religion Ägyptens, Persiens und Indiens. Auch theosophische und anthroposophische Schriften z.B. von Emanuel Swedenborg⁹ oder Rudolph Steiner, fehlen nicht. Selbst Schriften zur Zahlensymbolik, ja zur Zahlenmagie und zum Spiritualismus sind zu finden. Broch setzte sich intensiv mit

abzuwandeln, es ist immer ein gemeinsamer Lebensstil, der beiden Erscheinungen zugrunde liegt, . . . eine Einheit, hinter der die Einheit des Logos steht. (KW9.2 48)

Nur so viel sei dazu gesagt: Broch hatte eine große Liebe zur Mathematik. Mir kommt es so vor, als ob er den Begriff „irrational“ nicht als Gegenentwurf zu „rational“ sieht, man denke einmal an die Begriffe der rationalen und irrationalen Zahlen. Oder um es mit einer Analogie darzulegen: Irrationalität verhält sich zur Rationalität wie die Mathematik zur Physik. Die Physik stellt das verwirklichte Potential der Mathematik dar.

⁸ Wolfgang Freese (233) drückte seinen Eindruck wenig freundlich aus, wenn er im Zusammenhang mit Brochs „intendierter Wissenschaftlichkeit (228) von „Selbstüberschätzung“, von „einer autodidaktischen Unangemessenheit und subjektiven, zum Teil unwissenschaftlichen, affektbezogenen Distanzlosigkeit“ spricht, von „unschöpferische[r], unselbständige[r] Verwendung allgemeinen Gedankengutes“ (232) und vom teilweise „objektiv pathologischen Zwangscharakter des Systematisch-Gedanklichen“ bei Broch.

⁹ Emanuel Swedenborg (1688-1772), schwedischer Theosoph, dessen Lehren C.G. Jung bei seiner Theorie des kollektiven Unbewussten beeinflussten.

Schriften zur Psychologie und Kulturentwicklung auseinander, und nicht zuletzt befinden sich auch Werke der germanischen und griechischen Mythologie in der Sammlung. Die insgesamt 2.000 Bände der auf verschlungenen Wegen nach Klagenfurt gelangten Bestände der ehemaligen Wiener Bibliothek zeichnen das Bild eines überaus eklektischen Lesers.

Der Einfluss mancher Werke, wie er sich in den *Tierkreis-Erzählungen* niedergeschlagen hat, etwa der Philosophen Ernst Cassirer oder Henri Bergson ist frappierend. Aber auch gnostische Motive, die sich bei Angelus Silesius und bei Meister Eckhart finden, haben ihren Fingerabdruck unauslöschlich im literarischen Werk Brochs hinterlassen.

Im Mittelpunkt der zunächst hermetisch erscheinenden *Tierkreis-Erzählungen* stehen die Bestrebungen des Menschen, den Weg der Erkenntnis zu gehen, den Weg zum Wissen um das Gute, den Weg zur Transzendierung der materiellen Existenz zu finden, der zu einer Rückkehr an den Ursprung führt.

2. Die Gnosis als vorherrschende Denkfigur der Moderne

Der Schlüssel zum Verständnis der *Tierkreis-Erzählungen* Hermann Brochs liegt in der gnostischen Weltanschauung des Autors, einer Weltanschauung, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem in Künstler- und Philosophenkreisen weit verbreitet war.

Mit dem Projekt der *Tierkreis-Erzählungen* enthüllt uns Hermann Broch seine Affinität zur Gnosis. Die Sterne als Teile der Sternbilder des Tierkreises können als Teil des gnostischen Makrokosmos, als Elemente der Welt des gnostischen Allgottes, zu dem es den prädestinierten Menschen zieht, aufgefasst werden. Schon Platon knüpft in seinen Schriften das Schicksal der Seele an die Sterne. Die Anthroposophen, eine Spielart der Gnostiker, gründeten ihre Lehren auf den Neuplatonismus. Den Tierkreiszeichen werden



Abb. 2 Jean Limburg. *Der anatomische Mensch*

in den anthroposophischen Schriften Rudolf Steiners, der zu den Gnostikern des frühen 20. Jahrhunderts zu zählen ist, u.a. Körperteile, Sinne und Urlaute zugeordnet. Diese Zuordnung ist nach Wolfgang Hübner „fester Bestandteil astrologischer Handbücher. In der . . . zodiakalen Form dieser Lehre werden Teile des menschlichen Körpers den zwölf Tierkreiszeichen in der Weise zugeordnet, daß vom Widder aus anfangen, eine

absteigende Reihe vom Kopf bis zu den Füßen entsteht“ (247). Diese Vorstellung wird als zodiakale Melothese bezeichnet. Broch scheinen diese Zuordnungen geläufig gewesen zu sein, denn er setzt sie in den Novellen um.

Anja Grabowsky-Hotmanidis (1995) geht in ihrer Schrift sowohl auf mystische als auch gnostische Motive in Brochs Werk ausführlich ein. Ihre Argumentation basiert auf

der auch anderswo häufig geäußerten Überzeugung, dass eine Wiederbelebung gnostischen Denkens als Reaktion auf die sogenannte „Entzauberung der Welt“ (Max Weber, zit. nach Grabowsky 8) zu werten sei. An Attraktivität gewinnt die gnostische Denkfigur jedoch nicht aus Verzweiflung über eine Entzauberung. Im Gegensatz zu György Lukács¹⁰ Auffassung, der den Zeitgeist 1916 als „Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“ des Menschen bezeichnete, drückt sich in den Werken der Künstler dieser Epoche der Wille aus, etwas radikal Neues zu schaffen, wie Michael Pauen in *Die Dithyrambiker des Untergangs* (1994) überzeugend darlegt.

Bevor ich genauer beschreibe, welches Denkmodell sich hinter dem Begriff Gnosis verbirgt, möchte ich zunächst mit Pauen darlegen, welche Bedingungen um die Entstehungszeit der *Tierkreis-Erzählungen* herrschten, die eine scheinbare Reaktivierung alter Denkmuster interessant machten, ja wie die Gnosis „ein Kristallisationskern für die *eigenen* historischen Erfahrungen“ (Pauen 12) der Bewohner des frühen 20. Jahrhunderts werden konnte. „Nicht die Identität der Gehalte“ sei entscheidend, „sondern der Rückgriff auf eine gemeinsame Denkfigur, eine Grammatik des Denkens“ (11). Nach Pauen kann Kulturpessimismus nicht als Grund hierfür gelten gelassen werden, denn schon die antike Gnosis entstand „gerade *nicht*¹¹ in einer Verfallsperiode“ (13). Ebenso verhält es sich mit der modernen Ausprägung der Gnosis, die „gerade *nicht* in der Depressionsphase zwischen den Weltkriegen, sondern in der Aufschwungseuphorie der Gründerzeit“ (13) entstand.

¹⁰ Lukács war Zeitgenosse Brochs, er lebte von 1885-1971.

¹¹ Hervorhebungen in Zitaten sind, wenn nicht anders gekennzeichnet, vom Autor selbst.

Die Vertreter dieser Vorstellungen sind in der Regel nicht passive Opfer von Krisen, als die sie häufig auftreten, sondern eher die aktiven Vorkämpfer grundsätzlicher Veränderungen. Genau dabei erweist sich die gnostische Denkfigur als hilfreich: Sie vermag geltende Konventionen außer Kraft zu setzen, um so eine radikal oppositionelle Haltung zu formulieren. Die Welt wird diskreditiert als Werk von Finsternis und Ignoranz, dem die Abgesandten des Guten und die Inhaber des höheren Wissens gegenüberstehen: das gnostische Denken betreibt somit die Selbstermächtigung des Subjekts. (Pauen 13)

Zwei Traditionen lassen sich nach Pauen ausmachen, welche die „gnostische Grammatik“ (14) wiederbeleben und an ihre Lebens- und Erfahrungswelt anpassen. Da ist zum einen die Philosophie von Schopenhauer bis Nietzsche, von Heidegger bis Adorno und zum anderen der künstlerische Kosmos eines Baudelaire, Mallarmé, Schönberg, Mondrian, Malevich, Delaunay oder Kandinsky und—wie der bekannten Liste vielleicht noch hinzuzufügen sein wird—eines Hermann Broch.



s abstraktes Aquarell

Mit der Literatur teilt die darstellende Kunst ein Denkmotiv der Gnosis: da die Welt inhärent schlecht sei, müsse sich die Kunst konsequenterweise von der Mimesis, der Nachahmung der Welt in ihren Werken, befreien. Hier liegen die Anfänge des Strebens nach Abstraktion. Es darf daher nicht

überraschen, dass Wassilij Kandinsky, der 1910 ein Bild mit dem Titel *Erstes abstraktes Aquarell* schuf, auch in theoretischen Schriften ausführlich auf das Geistige in der Kunst einging und dabei eine Theorie entwickelte, die weit über die Zuordnungen von Farben und Formen hinausgeht.

Während gnostische Motive zunächst in den Werken Baudelaires und Mallarmés als ästhetische Kategorien erscheinen und auf die Kunst und das Selbstverständnis der Künstler einwirken, weiten sich diese Kategorien unter dem Einfluss Georges, Kandinskys¹² und Worringers auf eine ethische Dimension (Pauen 129). Diese Ausweitung auf die Wertediskussion, die ins Politische reicht, kehrt auch in Brochs Schriften wieder.

Insgesamt nimmt im Denken der Künstler der Avantgarde die ästhetische Erfahrung des Subjekts eine heilversprechende Stellung ein, ja birgt letztlich Erlösung.



Broch muss sich in diesem Denken wiedergefunden haben, war doch – wie die *Tierkreis-Erzählungen* deutlich machen – die Suche nach Wahrheit und damit Erkenntnis für ihn gleichbedeutend mit der Erlösung vom Schein, in dem er sich und seine

Zeitgenossen gefangen zu sehen glaubte. Manche Künstler gingen sogar so weit, sich selbst zu Retterfiguren zu stilisieren. Man denke nur an James Ensors 1886 gemaltes Bild

¹² Siehe Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*, das Broch rezipiert hat.

*Calvary*¹³, wo er sich selbst als gekreuzigten Christus darstellt, indem er die Buchstaben INRI auf dem Kreuz mit seinem Namen ersetzt. Sich vom Avantgardekünstler zur Avantgarde der Menschheit zu stilisieren ist nur ein kleiner Schritt, und so passte das gnostische Weltbild hervorragend in das Selbstverständnis der Künstler. Nicht verstanden zu werden, geheimnisvoll zu wirken, gehörte damit in gewisser Weise zum Gestus des Künstlers. Gauguin brachte es in seinem Relief von 1890 *Soyez mystérieuses*¹⁴ auf den Punkt.

In einem Brief vom September 1889 schreibt Gauguin an Émile Bernard,¹⁵ „er



ieuses

beabsichtige, immer unverständlicher zu werden“ (Pauen 119). So unverstanden die Künstler sich in ihren Experimenten von der Öffentlichkeit fühlten, so sehr genossen sie aber auch das Elitäre ihrer Tätigkeit.

Schließlich wird die Menschheit im gnostischen Weltbild in drei unterschiedlich erleuchtete Gruppen geteilt, von denen die sogenannten Pneumatiker¹⁶ die Avantgarde

¹³ James Ensor (Belgian, 1860–1949) Pencil, crayon, and oil on paper.

¹⁴ Paul Gauguin (1848-1903). *Soyez mystérieuses*. 1890. Flachrelief, Lindenholz, polychrom.

¹⁵ Französischer Maler, Grafiker, Autor. 1868-1941.

¹⁶ Im gnostischen Weltentstehungsmythos wird erläutert, wie der göttliche Funke den Menschen in verschiedenem Maße zuteil geworden ist. In den meisten gnostischen Lehren wird die Menschheit in eine dreieggliederte Hierarchie eingeteilt: (1) Pneumatiker (*pneuma*, Geist) sind demnach Menschen, die das Wissen um die Stufen des Aufstiegs in sich tragen. Sie besitzen die Fähigkeit zur Erkenntnis des Göttlichen. Diese stehen sowohl über den „seelenartigen“ (2) Psychikern, als auch über den dem Sinnlichen verhafteten (3) Hylikern (*hylê*, Materie) (Müller 106).

der Menschheit darstellten, denen ein Funken des wahrhaft Göttlichen zuteil geworden war. Dazu später mehr.

In diesen Komplex gehört sicherlich auch die „Lust am Verrätseln,“ die Thomas Koebner bei Broch konstatiert, allerdings allein auf seine introvertierte Natur zurückführt:

Brochs Lust am Verrätseln und seine Erwartung, die Welt und die Menschen seien ein Rätsel, das gelöst werden müsse, beruhen auf der Glaubensgewißheit: daß das Eigentliche und Wesentliche immer verborgen bleibe. Es ist ein Platonismus, der das andere und die anderen nur als Sinnbilder und Abbilder des Einen, der Urbilder anerkennt. (Koebner 9)

Brochs „Lust am Verrätseln“ hat jedoch, wie wir sehen, eine im gnostischen Weltbild angelegte Basis, ist geradezu ein konstituierendes Charakteristikum dieses Weltbildes.¹⁷

Die im Gegensatz zu den Bestrebungen der Künstler verkürzte Hoffnung der politischen Köpfe auf *diesseitige* Erlösung vom Elend war im Übrigen ein gängiger Topos um die Jahrhundertwende. Besonders die Metropolen litten an den Spätfolgen der industriellen Revolution, wie Migration und Urbanisierung und der mit dem medizinischen Fortschritt einhergehenden Bevölkerungsexplosion. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fanden deshalb nicht nur in Wien und München eine erhebliche Anzahl an selbsternannten Propheten mit heute äußerst merkwürdig anmutenden gnostisch inspirierten Vorstellungen von auserwählten Rettern und auserwählten Völkern willige Zuhörer (Hamann 290 ff.). Missverständnisse in der Rezeption der Evolutionstheorie

¹⁷ Über den Maler Max Beckmann, einen Zeitgenossen Brochs, schrieb Gerd Weidenhausen „Die umfangreiche Literatur begründet sich in seinem Falle durch die formale, besonders aber inhaltliche Verrätselung seines bedeutungsreichen Werks, das–wie Beckmann es einmal selber formulierte–eines besonderen ‚metaphysischen Codes‘ bedarf, um es in seinen tieferen Bedeutungsschichten erfassen zu können“ (11).

Darwins bzw. deren Instrumentalisierung im sozialen Bereich trugen dazu bei, die Einteilung von Menschen in verschiedene Entwicklungsstufen und unterschiedliche Wertungen plausibel erscheinen zu lassen. Hierin ähneln sich die Theorien der gnostisch inspirierten Künstler und Philosophen und die der Rassentheoretiker scheinbar. Durch die Vorsehung „auserwählte Pneumatiker“ und durch demagogisches Talent begnadete selbsternannte Nationalpropheten können sich in der Tat auf den ersten Blick gleichen. Ein Einverständnis zu vermuten bedeutete jedoch, einem weiteren Missverständnis zu erliegen. Wie noch zu zeigen sein wird, hängt die Kritik an dem Denken, das sich vermeintlich in den *Tierkreis-Erzählungen* spiegelt, mit diesem Missverständnis zusammen. Kehren wir jedoch zunächst zur künstlerischen Tätigkeit und ihrer Einschätzung zurück.

Kunst avancierte im Denken der Avantgardekünstler und Philosophen zur eigentlichen metaphysischen Tätigkeit. Die vermeintlichen Heilsversprechungen des wissenschaftlichen und technischen Fortschrittes des neunzehnten Jahrhunderts hatten angesichts der Probleme, die trotz des Fortschritts weiter bestanden, ihre Faszination verloren. Ja, die Wissenschaft schien sich durch Albert Einsteins Formulierung der Relativitätstheorie (1904, 1916) und der Weiterentwicklung der Atommodelle durch Ernest Rutherford (1911) und Niels Bohr (1913) selbst diskreditiert zu haben. Zumindest wich die zunächst durchweg positive Haltung zur Wissenschaft einer zunehmend ambivalenten Haltung.

Philosophische Fragestellungen, die sich aus den Ergebnissen naturwissenschaftlicher Forschungen ergaben, waren in der Erkenntnistheorie, Ontologie und Metaphysik angesiedelt. Sie kreisten um die Frage der Existenz von Zufällen, der

Wechselwirkungen von Phänomenen, und nicht zuletzt um Fragen zur Realität. Die Psychoanalyse (1890) mit ihren Theorien zu Traumdeutungen, Archetypen, und Motivationen für menschliches Verhalten, sowie Kriegserfahrungen und aufkommende totalitäre Strukturen in Europa taten ihr Übriges dazu, Fragen nach der Bedeutung der menschlichen Existenz und des menschlichen Bewusstseins in allen gesellschaftlichen Bereichen aufzuwerfen.

Es ist ein erstaunlicher und nach wie vor unverstandener Vorgang, der sich um 1900 in der Kultur Europas vollzieht. Sowohl die Naturwissenschaften als auch die Kunst verlieren ihren Gegenstand, indem sie ihn durchschauen und hinter diesem neuen Fenster neue Formen finden. Dabei ist es sicher nicht so, dass die eine Entwicklung die andere auslöst oder bestimmt. Vielmehr entwickeln sich die künstlerischen und wissenschaftlichen Gedankengänge auf wundersame Weise parallel. (Fischer)

Kunst reagiert jedoch nicht nur auf Erscheinungen in anderen Gebieten, Kunst treibt sie auch voran. Die erhöhte Sensibilität der Künstler führt oft genug zur Vorwegnahme mancher naturwissenschaftlicher Erkenntnisse oder zur detailgenauen Beschreibung von Vorgängen z.B. psychischer Art, die erst viel später in der Medizin oder Psychologie mit Namen benannt werden konnten. Man denke z.B. an Büchners genaue Symptombeschreibung der Schizophrenie in *Lenz*, bevor die Progression der Krankheit als solche verstanden wurde. Diese Novelle wird als medizinhistorische Schrift angesehen, die noch heutige Kriterien erfüllt (Müller-Holthusen 597).

Die auf der Quantenmechanik beruhende Viele-Welten-Interpretation¹⁸ z.B. postuliert die Existenz anderer Universen, also anderer Realitäten. Die Möglichkeit, sozusagen auf wissenschaftlicher Grundlage andere Realitäten zu denken, belebte sicherlich auch das Interesse an gnostischem Gedankengut und damit auch an Platons Lehren.

Stellvertretend für die Avantgardekünstler seiner Epoche schreibt Kandinsky:
Ein wissenschaftliches Ereignis räumte eins der wichtigsten Hindernisse auf diesem Weg. Das war die weitere Teilung des Atoms. Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich. Plötzlich fielen die dicksten Mauern. Alles wurde unsicher, wackelig und weich. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein vor mir in der Luft geschmolzen wäre. Die Wissenschaft schien mir vernichtet: ihre wichtigste Basis schien nur ein Wahn, ein Fehler der Gelehrten, die nicht im verklärten Licht mit ruhiger Hand ihr göttliches Gebäude Stein für Stein bauten, sondern in Dunkelheit aufs Geratewohl nach Wahrheiten tasteten und blind einen Gegenstand für einen anderen hielten. (*Autobiographische* 364)

Diese als Kritik geäußerte Enttäuschung über die Unzuverlässigkeit wissenschaftlicher Erkenntnis ist symptomatisch für die Künstler des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Aber selbst unter den Wissenschaftlern gab es etliche, die sich nicht mit den in der Wissenschaft gefundenen Antworten zufrieden geben wollten. So sollen u.a. das Ehepaar Marie und Pierre Curie und der Mathematiker Henri Poincaré an spiritistischen Sitzungen

¹⁸ Viele-Welten-Interpretation, in Englisch bekannt als MWI – many worlds' interpretation oder theory of the universal wavefunction oder auch multiverse. MWI beruht auf der Quantentheorie, durch die Paralleluniversen denkbar wurden.

teilgenommen haben (Ringbom 86). Selbst die Entdecker *der* Strahlen also, die Unsichtbares sichtbar machen konnten, wollten sich nicht mit dem Sichtbarmachen der Materie allein zufrieden geben, sondern interessierten sich für das Sichtbarmachen des Immateriellen.

Die „Überzeugung ... von der Minderwertigkeit der den Sinnen sich darbietenden Natur, ebenso wie der Glaube, daß die *eigentliche Wirklichkeit* allenfalls der *geistigen Schau* auserwählter Subjekte zugänglich sei“ führte dazu, dass sich auserwählt glaubende Künstler „jener *eigentlichen* Wirklichkeit zum Ausdruck verhelfen“ wollten, in dem sie sich in der darstellenden Kunst dem Mimesisprinzip bzw. in der Literatur der „konventionellen Sprache“ (Pauen 66) und Textkonstruktion verweigerten.

Gegenüber der Wissenschaft äußerte Kandinsky ähnliche Vorbehalte wie Broch, von dessen anfänglicher Studienbegeisterung zuletzt nur noch die Liebe zur Mathematik übrig blieb. Das mit so viel Hoffnung aufgenommene Philosophiestudium an der Universität Wien enttäuschte Broch, da es an der Atomisierung des Wissens und des Denkens teilhatte. Das, was gelehrt wurde, drang nicht zum Wesentlichen vor. Paul Michael Lützeler schreibt dazu über Broch: „As early as 1925 he had begun to study philosophy and mathematics at the University of Vienna. However three years later he abandoned the neo-positivism of the Vienna Circle¹⁹ as he felt it had been unable to answer the questions of the purpose of human existence“ (*Encyclopaedia*).

¹⁹ Die unter dem Namen „Wiener Kreis“ bekanntgewordene wöchentliche Diskussionsgruppe bestand aus Wissenschaftstheoretikern und Philosophen, die sich von 1922 bis 1936 hatte zum Ziel die Methoden der Verhaltensforschung auch auf erkenntnistheoretische Fragestellungen anzuwenden. Nur so überprüfbare Ergebnisse sollten Gültigkeit besitzen.

Die Abwendung Brochs von der in Wien gelehrt und wie er sie beschrieb „positivistischen“ Philosophie hin zum Schreiben spiegelt in exemplarischer Weise den sich zu der Zeit vollziehenden „Wechsel vom szientifischen zum ästhetischen Erkenntnisparadigma . . . Die eigentliche, die maßgebliche Erkenntnis, darin sind sich die Programmatiker der Avantgarden mit den . . . philosophischen Theoretikern einig, sei nicht in den Wissenschaften, sondern in den Künsten zu finden (Pauen 129). Durch Kunst, so das neue Credo, sei Erkenntnis wieder möglich, da sich in ihr die versteckte Wahrheit der Welt offenbare. Pauen schreibt dazu treffend „Die ‚eigentliche Wahrheit,‘ die die Künste somit für sich in Anspruch nehmen, hat nicht allein epistemologische, sondern auch soteriologische Bedeutung. Die Überwindung der Verblendung soll dem Elend der Gegenwart ein Ende bereiten“ (129). Philosophie und Kunst bestärkten sich wechselseitig in ihren Tendenzen, und es ist genau dieses Substrat, das „Spannungsfeld von Ästhetik, Kulturkritik und Philosophie“ (Pauen 14), auf dem Hermann Brochs Werke entstanden, wobei Brochs Interesse nach wie vor mehr bei der Philosophie als beim Dichten lag und er das Schreiben als „Geschichtel schreiben“ (KW/3.2 318) abtat. Daher nannte Hannah Ahrendt ihn in der Einleitung zu seinen Essays „Dichter wider Willen.“²⁰

Am Ende soll deutlich geworden sein, dass die Frage, die Broch mehr als alles andere umtrieb, das „Was sollen wir tun?“ war, es ist „cette préoccupation qui distingue

²⁰ Obwohl Broch doch die Alternative hatte, weiterhin kaufmännisch tätig zu sein, hängte er diesen ungeliebten Beruf an den Nagel. So ganz widerwillig kann er die Schriftstellerei nicht übernommen haben, findet Jacques Pelletier „Il n'est pas alors ‚l'écrivain malgré lui‘ évoqué par Hannah Ahrendt dans une formule fameuse“ (22).

essentiellement cet écrivain de la plupart des de ses contemporains engagés dans des pratiques d'abord esthétiques²¹“ (Pelletier 9).

3. Die Gnosis-Ursprung und Konsequenz

Nur eine verkürzte Darstellung des gnostischen Mythos kann im Rahmen dieser Arbeit gegeben werden. Sicherlich ist es wenig zielführend, in unserem Zusammenhang die gesamte Entwicklung der Gnosis, von den sogenannten jüdischen Häresien der Qumransekte angefangen, aufzuzeichnen. Auch kann nicht auf die Kritik der jüngsten Forschung an der Benutzung des Begriffes Gnostizismus eingegangen werden. Da dem Begriff ein Beigeschmack des Ketzertums anhängt und die Ideen in der Regel verzerrt dargestellt werden, sollte z.B. laut Karen King (218) auf den Begriff zugunsten von Umschreibungen gänzlich verzichtet werden. Willis Barnstone argumentiert jedoch, dass letztlich die Vorstellung eines Demiurgen als Weltschöpfer allen Gruppierungen gemeinsam ist, und es daher legitim sei, diesen Begriff weiterhin in diesem Zusammenhang zu benutzen (16).

Um das fortwährende Streben nach Erkenntnis der Broch'schen Figuren und die von Broch verwendete Symbolik in den *Tierkreis-Erzählungen* würdigen zu können, ist es unerlässlich, einige Grundbegriffe des gnostischen Mythos zu verstehen, auch wenn die Verwendung des Etiketts kritisiert wird. Wichtig ist es, sich bei der nachfolgenden Beschreibung zu vergegenwärtigen, dass die Gnosis kein einheitliches Gedankengebäude wie z.B. eine amtliche Konfession darstellt.

²¹ Übersetzung P.B.: dass, „es jenes Anliegen ist, dass diesen Schriftsteller von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen, die sich primär der ästhetischen Praxis verpflichtet sahen, wesensmäßig unterschied.“

Mit dem Begriff Gnosis wird vieles, auch sich Widersprechendes, assoziiert und bunt durcheinander gemischt. Ob Templer, Freimaurer, falsche Propheten oder Ketzer, ob okkulte Praktiken, Alchemie, oder Magie, ob apokryphe Schriften, Erlösungs- und Verschwörungstheorien, ob Weltverneinung, Revolution, oder der Aufstieg Hitlers, irgendwie lassen sich zum Begriff Gnosis die widersprüchlichsten Verbindungen knüpfen. Zur Begriffsklärung soll daher an dieser Stelle zunächst ein allgemeiner Überblick über den Ursprung der Gnosis gegeben werden, der das Wesentliche gnostischen Denkens auf den Punkt bringt, fernab der Mythologisierung und der esoterischen Einzelheiten, in die sich sowohl Anhänger als auch Kritiker so gerne verstricken. Erst danach soll auf einige Einzelheiten eingegangen werden, die im Zusammenhang mit den bereits erwähnten Künstlern der Jahrhundertwende und den *Tierkreis-Erzählungen* Brochs von besonderer Bedeutung sind.

Die Schöpfungsmythen der Welt, die so alt wie die Menschheit selber sind, geben darüber Auskunft, wie sich der Mensch zu einer gegebenen Zeit den Ursprung seiner Welt–und damit seinen eigenen Ursprung–erklärt. Fragen nach dem Woher, Warum, Wie und Wohin haben die Menschen seit jeher umgetrieben.

In der Gnosis gibt es die Vorstellung einer Gottheit und ihres Sitzes, Pleroma genannt, das Glanz- und Lichtmeer aus dem alles Gute ausströmt. Im Valentinianischen Mythos, einer der vielen gnostischen Richtungen, habe der Fall von Sophia zur Gefangenschaft von Licht in Materie geführt. Das Gefängnis stelle die Leiblichkeit des Menschen dar. Die in der Materie gefangenen Lichtfunken streben nun jedoch zurück zum „Urlicht.“ Dieses Streben der Lichtteilchen zur Rückkehr zum Ursprung schließt die Rückkehr in das Pleroma, die Fülle ein. Die Menschen, in denen nun diese Lichtfunken

wirken (Pneumatiker), streben der Erlösung durch Wiedervereinigung mit dem Ursprung ebenso zu wie die ihnen innewohnenden Lichtfunken. Diese Wiedervereinigung der Lichtfunken mit dem Urlicht wird als Befreiung und Erlösung verstanden (Coulano 77ff.).

Während in der vorjüdischen Zeit die Welt noch von Göttergroßfamilien bevölkert war und Missstände in der Welt als Resultat von Konflikten zwischen diesen Göttern gedeutet wurden, machte das Alte Testament in einem aufklärerischen Akt Schluss mit dem Polytheismus. Fortan gab es nurmehr *einen* Schöpfergott, durch den Sonne und Mond ihrer Göttlichkeit beraubt, lediglich als „kosmische Beleuchtungskörper“ (Brumlik 14) in den Himmel gehängt wurden.

Daraus folgt die Trennung von Schöpfer und Schöpfung sowie die Suche des Menschen als Geschöpf nach einer der Schöpfung gegenüber neu einzunehmenden Haltung. Die Antwort des Christentums, das „in unerbittlicher Weise die Kluft zwischen Glauben und Wissen verkündigt“ (Brumlik 9), fordert die Menschen auf, „um des rettenden Glaubens willen die Suche nach gesichertem Wissen aufzugeben“ (Brumlik 9). Denn wie Paulus predigte, könne man in Bezug auf die letzten Fragen nicht auf „Beweise und Wahrscheinlichkeiten, auf Tradition und Lebenskunst, auf Wissenschaft und Philosophie setzen“ (Brumlik 9). Die Gnosis jedoch bot denjenigen Menschen eine vermeintliche Antwort, „die weder bereit waren, bei der Suche nach Sinn ihre Vernunft aufzugeben und sich blindem Glauben zu überlassen, noch auf eine *Theorie* des Heils verzichten mochten“ (Brumlik 11). Brochs Faszination mit den ewig wahren Gesetzen der Mathematik, sein Interesse an der Physik, seine Enttäuschung über das Philosophiestudium in Wien und sein besonderes Trostbedürfnis aufgrund seiner

familiären Erfahrungen geben uns Anhaltspunkte dafür, was die gnostischen Denkfiguren für ihn so anziehend machten. Er gehörte mit Sicherheit nicht zu den Menschen, die bereit gewesen wären, ihre Vernunft aufzugeben und sich blindem Glauben zu überlassen.

Brumlik schreibt weiter:

Der Durst nach rettendem Wissen ließ sie [die Gnostiker] zum Gegner all jener werden, die mit der Unterscheidung von Glauben und Wissen zugleich die absolute Unterschiedlichkeit von Gott und Mensch, von Schöpfer und Geschöpf behaupteten und dabei zugleich die Anerkennung der Schöpfung als gut einforderten. Der Durst nach dem rettenden Wissen war von einer tiefen Überzeugung geprägt: daß die Welt böse, das Leiden in ihr unerträglich und die Welt im ganzen daher nicht nur schlecht, sondern auch gar nicht von Gott geschaffen sein konnte. (11)

Brumlik beschreibt das Weltbild des Westens als geprägt vom abendländischen Christentum und damit auch von seinen hebräischen Wurzeln. Nach Brumlik sind die Grundzüge dieses Weltbildes:

1. Es gibt einen Schöpfergott.
2. Gottes Handeln ist gerecht und gnädig.
3. Das Leben der Menschen hat grundsätzlich Sinn. (12)

Bei der Entwicklung zum Monotheismus in den Schriftreligionen²² ergeben sich erstmalig Fragen zum Verhältnis von Immanenz und Transzendenz des Göttlichen, sowie zur Theodizee, wie sie im Buch Hiob des Alten Testaments thematisiert wird: Wie kann ein

²² Nicht umsonst entsprang allen drei monotheistischen Schriftreligionen eine gnostische Spielart: die Kabbala als jüdische Gnosis, die christliche Gnosis, und der Sufismus als islamische Variante der Gnosis.

durchaus guter und gütiger Schöpfergott gleichzeitig das Böse in Form von mannigfaltigem Leiden erschaffen haben oder zumindest erlauben? „Wenn . . . die Menschen in Gottes Schöpfung unschuldig unter Leiden und Unglück leben müssen, dann stellt sich die Frage, ob diese Schöpfung zu recht das Prädikat ‚gut‘ trägt und–radikaler noch–ob deren Schöpfer als ‚gut‘ bezeichnet werden kann“ (Brumlik 13). Und so vollzieht der radikal Denkende in einer logisch erscheinenden Gedankenkette nach Brumlik folgende Schritte:

1. Weder die Schöpfung noch der Schöpfer selbst werden in Frage gestellt.
2. Ein Schöpfer jedoch der nicht ‚gut‘ ist, kann nicht mit dem biblischen Gott identisch sein.
3. Damit kann der biblische Gott mit nichts auf der Erde oder im Himmel vergleichbar sein, und die Bilder, die man sich von Gott gemacht hat, verweisen auf etwas anderes als diesen Gott. Eine Spaltung zwischen dem Schöpfer und dem „anderen Gott“ entsteht. Als Schöpfer der schlechten Welt wird ein Demiurg angenommen.
4. Daraus ergeben sich zwei Fragen: „Wenn aber Gott konsequent als jenes völlig andere Prinzip von Gnade und Gerechtigkeit verstanden wird, dann ist zu beantworten“ a) wie dieser Andere in menschliches Leben eingreift und Menschen an seiner „Güte, Gnade und Gerechtigkeit“ teilhaben lässt bzw. b) ob er überhaupt eingreifen kann.
5. Was wiederum zu zwei Möglichkeiten führt: der Mensch lernt a) in der schlechten Welt zu überleben oder versucht b) als Mensch Gott entgegen zu kommen.

Gott entgegenzukommen

erfordert jedoch ein Wissen besonderer Art: nämlich das einer höheren Einsicht in die Geheimnisse des Schöpfungsaktes, in das Wesen Gottes und der Menschen, einer Einsicht darin, in welchen Beziehungen das Göttliche und die Menschen stehen, und zudem erheblicher Erkenntnis darüber, auf welchem Wege diese Einsichten gelebt werden können, daß Menschen auch in der Situation einer heillosen Schöpfung entweder Gott helfen können, die Schöpfung zu erlösen oder sich Gott so zu nähern, daß sie selbst erlöst werden. (Brumlik 14).

Wie wir sehen werden, ist es diese Überzeugung, die Broch durch die *Tierkreis-Erzählungen* vermittelt.

Man kommt nicht umhin zu denken, dass die gnostische Idee viel mit der Haltung „to have one's cake and eat it too“ zu tun hat. Gott soll ohne Widersprüche gedacht werden können, aber auf das garantierte Heil will man nicht verzichten.

Selbst bei einem nur flüchtigen Vergleich der Vorstellungen der Avantgardekünstler mit den grundlegenden Ideen der Gnosis wird eine strukturelle Verwandtschaft erkennbar. Die Faszination, die von der Gnosis ausgeht, ist nach Brumlik durchaus verständlich, bietet sie doch einen alternativen Entwicklungspfad des abendländischen Weltbildes (16).

Während der biblische Gott und die naturwissenschaftliche Aufklärung sich in der Entzauberung der Welt einig seien, führte das gnostische Denken, um der vermeintlichen Widerspruchsfreiheit in der Theodizeefrage willen, jedoch zu einer komplizierten Remythologisierung.

4. Biographisches

Hermann Broch wurde 1886 in Wien als der ältere zweier Brüder in eine jüdische Textilproduzentenfamilie geboren. Er sollte die Leitung der Spinnfabrik Teesdorf in Niederösterreich von seinem Vater übernehmen und besuchte zu diesem Zweck bis 1907 verschiedene Bildungsinstitutionen, jedoch kein Gymnasium, was ihm später den Zugang zur Universität nur als außerordentlichem Studenten erlaubte. Broch führte die Geschäfte bis 1927 als kaufmännischer Direktor und Textilingenieur (Bolbecher, Lüdke). Schon während seiner Zeit als Assistenzdirektor der Spinnfabrik arbeitete Broch jedoch auch an literarischen Entwürfen. Schon um 1925 begann er an der Universität Wien Vorlesungen in Philosophie, Psychologie und Mathematik zu hören. Die 1927 begonnene Trilogie *Die Schlafwandler* stellt seinen ersten Versuch dar, philosophische Themen in Romanform zu verarbeiten.

In Wien kam Broch über Jolande Jacobi, die später Mitarbeiterin C.G. Jungs wurde, mit dem Begründer der Analytischen Psychologie indirekt in Kontakt. Gisela Brude-Firnau notiert in ihrer Dissertation (v), dass der Rhein-Verlag unter der Leitung des Verlegers Dr. Daniel Brody, der Broch auf Vermittlung Jacobis vertrat, auch die Eranos-Jahrbücher der Tagungen in Ascona herausbrachte. Brody überlegte 1932 die Herausgabe einer geisteswissenschaftlich-psychologischen Monatszeitschrift, „deren Zentralthema die Psychologie C.G. Jungs sein sollte“ (Brude-Firnau v). Broch überlegte kurzzeitig, den literarischen Teil dieser Zeitschrift zu übernehmen (Strelka, *Gnostiker* 45). Es gibt somit einige dokumentierte Berührungspunkte zwischen Broch und Jung. Aus den Plänen wurde jedoch aus verschiedenen Gründen nichts. Nach dem „Anschluss“

Österreichs im März 1938 wurde Broch für drei Wochen interniert. Nur durch die Vermittlung von James Joyce konnte er nach England einreisen, und mit der Hilfe Thomas Manns und Albert Einsteins erhielt er schließlich ein Visum für die USA. Bis 1947 befasste er sich zugunsten von Themen wie Massenwahn, Politik und Anti-Faschismus nicht mehr mit dem literarischem Schreiben. 1951 wurde Broch für den Literaturnobelpreis nominiert, starb aber im gleichen Jahr, kurz vor einer geplanten Reise nach Europa, in New Haven, Connecticut, an den Folgen eines Herzinfarkts (Koeber 127).

5. Die Gleichnisse Platons

Die drei bekanntesten Gleichnisse aus Platons *Politeia*,²³ das Höhlen-, das Linien- und das Sonnengleichnis, sind in den *Tierkreis-Erzählungen* in Variationen verwoben. Gisela Roethke verweist in *Zur Symbolik in Hermann Brochs Werken: Platons Höhlengleichnis als Subtext* auf den Gebrauch des Höhlengleichnisses in Brochs Werk. Aber nicht nur das Höhlengleichnis hat Eingang in die Erzählungen gefunden. Es sind zumindest noch das Linien- und das Sonnengleichnis auszumachen. Es wäre vermessen zu erwarten, Platons Gleichnissen an dieser Stelle in all ihren Vielschichtigkeiten gerecht zu werden. Für unsere Zwecke reicht eine knappe Inhaltsangabe. Die Texte selbst sind zum Nachlesen als Auszüge im Anhang zu finden. Auf das Höhlengleichnis wird detaillierter eingegangen.

²³ Zu Deutsch *Der Staat*, in Englisch *The Republic*, und auf Französisch entweder *La République* oder *La politie*.

In fiktiven Dialogen zwischen Sokrates und seinen Schülern entwickelt Platon seine Ideenlehre²⁴ in dialektischer Weise. Die Ideenlehre Platons beruht auf der Vorstellung, dass das von uns Wahrgenommene nur Abbild der wahren Idee sei. Das Materielle vergehe, während die Ideen als Urbilder ewig fortbeständen.

Das Sonnen- und Liniengleichnis bereiten das bekannteste der platonischen Gleichnisse, das Höhlengleichnis, vor. Im Sonnengleichnis geht es um eine Annäherung an die Idee des Guten: wie kann man vom Guten an sich sprechen? Platon meint, eine Annäherung an die Idee des Guten könne durch eine Analogie mit der Sonne erreicht werden. So wie die Sonne im Bereich der sichtbaren, also materiellen Dinge, für Sichtbarkeit und Leben Sorge, so speise die Idee des Guten und Schönen die Sichtbarkeit der immateriellen Dinge. So steht das Licht der Sonne für das Gute an sich. Wahrheit, Erkenntnis und das Sein selbst haben ihre Quelle in diesem absolut Guten. Das Gute steht daher noch über dem Sein.

Im Liniengleichnis geht es nun nicht mehr um den ontologischen, sondern um den epistemologischen, also den erkenntnistheoretischen Aspekt in Platons Ideenlehre. Die Welt wird in die wahrnehmbare und denkbare Welt eingeteilt, wobei die denkbare Welt hierarchisch höher steht als die wahrnehmbare. Durch Beschäftigung mit Gegenständen aus der sinnlich wahrnehmbaren Welt kann keine Erkenntnis erlangt werden, sondern alles Denken bleibt dem Meinen verhaftet. Erst die Beschäftigung mit Gegenständen der denkbaren Welt, die nicht der Vergänglichkeit unterworfen sind, kann zu Erkenntnis führen und damit auch zur Erlösung.

²⁴ „Idee“ ist bei Platon etwas zeitlos Gültiges.

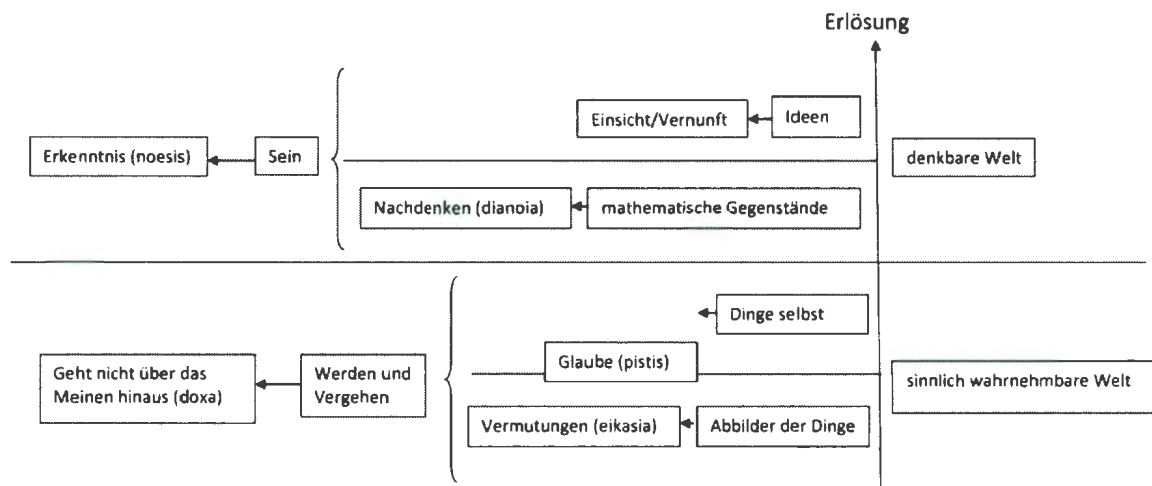


Abb. 6 Schematische Darstellung des Liniengleichnisses

Das Höhlengleichnis schließlich verlebendigt das Liniengleichnis und geht noch einen Schritt weiter, indem psychologische Faktoren zur Erklärung menschlichen Verhaltens einbezogen werden. Hier wird das Denken und Leben von Menschen beschrieben, die von Jugend an, zeitlebens an Hals und Beinen gefesselt, in einer Höhle gefangen sind. Sie fühlen sich jedoch weder ihrer Freiheit beraubt noch in ihrer Erkenntnisfähigkeit eingeschränkt. Mit dem Rücken zur Höhlenöffnung können sie nur auf die vor ihnen liegende Felswand schauen. Hinter den Höhlenbewohnern befindet sich eine Mauer, dahinter ein Gerüst und ein großes Feuer. Auf dem Gerüst werden Gegenstände hin und hergetragen, die durch das Feuer Schatten an die Höhlenwand werfen. Die Höhlenbewohner glauben, in diesen Schatten die Wirklichkeit zu erkennen, und gründen ihre Weltinterpretation und Erkenntnis auf die Interpretation dieser Schemen. Erst als einer der Höhlenbewohner widerstrebend und zweifelnd aus der Höhle gebracht wird, und nachdem er sich nicht mehr von der Helligkeit der Sonne geblendet fühlt, kann er die Wirklichkeit mit ihren wirklichen Gegenständen erblicken. Er erkennt

nun, dass in der Höhle nur stumpfe, unscharfe Schemen wahrgenommen werden, dass die Höhlenbewohner in einer Scheinwelt leben. Der ehemalige Höhlenbewohner kehrt nun in die Höhle zurück, um den Mitgefangenen seine Erkenntnis mitzuteilen. Erkenntnis ist jedoch auch Bedrohung. Die Gefangenen glauben seinen Erzählungen nicht, behaupten gar, er habe verdorbene Augen, verlachen ihn und wollen ihn am liebsten umbringen.

6. Zu den einzelnen Erzählungen im Novellenzyklus

6.1 „Eine leichte Enttäuschung“

In „Eine leichte Enttäuschung“ wird erzählt, wie der Protagonist Andreas eines Tages bei einem Gang durch die Stadt auf ein Gebäude aufmerksam wird, das er bisher noch nie wahrgenommen hatte. Dadurch, dass es als ein älteres Haus beschrieben wird, in welchem sich eine Buchhandlung mit einem Kupferstich aus dem 18. Jahrhundert im Schaufenster befindet, wird dieses Haus in seiner Verbindung zur Vergangenheit hervorgehoben. Die Bücher als Symbole der Hinwendung zum Geistigen verstärken diesen Eindruck. Interpretiert man Andreas' Verlangen, in den Hof zu treten, und die Künstlichkeit der ihm sonst so unbewusst vertrauten Stadt hinter sich zu lassen, als Traumgeschehen oder Tagträumerei, wie Sidler das tut, greift man womöglich zu kurz. Sidler schreibt: „Die früheste der „Tierkreis“-Erzählungen beschreibt ein rätselhaftes Traumgeschehen, geprägt von Sehnsucht und einer unterschwelligen Atmosphäre von Angst und Bedrohung“ (*Tagtraum* 101). Im gnostischen Mythos wird die Sehnsucht des Menschen auf die dem Pleroma zustrebenden Lichtfunken zurückgeführt. Es handelt sich also eher um ein Erwachen als um eine Träumerei. Auch kann sein Verhalten durchaus

als vorsichtige Neugierde interpretiert werden. Schließlich wagt er sich an lang Verschlüttetes seiner Existenz, „getrieben von dem Verlangen, in jenes alte Haus einzutreten“ (KW6 128). Der Mensch scheint nach Broch, um es einmal biblisch auszudrücken, in dieser Welt, „aber nicht von dieser Welt“²⁵ zu sein. Die Rückerinnerung des Protagonisten ist sein erster Schritt in Richtung Erlösung.

Andreas durchläuft vor unseren Augen die aufeinanderfolgenden Etappen zur Erkenntnis, wie Platon sie im Liniengleichnis²⁶ dargestellt hat. Mit Andreas wird von Broch ein Mensch beschrieben, der im Unbewussten, im vom Ursprung losgelösten Jetzt, in der allein sinnlich wahrnehmbaren Welt lebt. Möglicherweise ist der Hinweis auf „tierisch-menschliche Haut“ (KW6 127) ein Kommentar zu seiner dem Sinnlichen verhafteten Existenz. Andreas exploriert durch das Betreten des Hauses seine Herkunft, und da es hier um Spirituelles geht, seine spirituelle Herkunft. Wie mit einem Röntgenblick schaut er plötzlich durch die Schichten von Reklame auf die Substanz des Gebäudes. Er erschrickt bei der Begegnung mit der Geschichtlichkeit seines menschlichen Daseins. „Vielleicht ist es immer erschreckend, wenn Unbekanntes aus der Vergangenheit auftaucht, – Angst des Menschen, der etwas zurückgelassen hat, das er nicht kennt“ (KW6 127). Er stellt eine verschüttete Sehnsucht fest, und Broch verwendet dieses Wort „Sehnsucht“ auf Seite 128 dreimal, Sehnsucht nach dem Ursprung, hier durch den Verweis auf die bäuerliche Welt dargestellt. Broch macht auch eine Bemerkung in Bezug auf die Sinneswahrnehmung des Geruchs, „mochte diese auch nur

²⁵ „denn sie sind nicht von der Welt, wie auch ich nicht von der Welt bin. . . . Wie du mich gesandt hast in die Welt, so sende ich sie auch in die Welt.“ (Joh. 17,14-18)

²⁶ Sowohl die schematische Übersicht des Liniengleichnisses als auch die Texte des Linien- und Höhlengleichnisses sind im Anhang zu finden.

eine Sehnsucht der Nase nach dem scharfen Geruch von Heu und Dung und gebeiztem Mist sein“ (KW6 128). Die Aufzählung ist, wie später noch zu sehen sein wird, eine Vorwegnahme dreier Gerüche, die Andreas begegnen werden: Heu–im übertragenen Sinne, Melittas Achselhaare; Dung–der Misthaufen hinter der Mauer; gebeizter Mist–die Beize im Lederwarenlager. Ob das bedeutet, dass der Verlauf seiner Suche prädestiniert ist? Es stellt sich die Frage, ob mit dieser Andeutung das Ende schon vorweggenommen wird.

Zur Erwähnung des Geruchssinns soll an dieser Stelle noch hinzugefügt werden, dass er in der anthroposophischen Lehre Steiners dem Sternzeichen des Wassermannes²⁷ zugeordnet wird, ein erster Hinweis auf das in dieser Novelle gedachte Tierkreiszeichen.

Andreas durchquert im Folgenden verschiedene Torwege und Höfe. Im ersten sieht er ein Schild „1. Stiege,“ das ihn aber nicht dorthin weist, wo seine Sehnsucht liegt. Er bemerkt, dass es sich um ein Täuschungsmanöver handelt. Er befindet sich nach Platons Liniengleichnis in der ersten Etappe, der Etappe der Abbildungen und somit der Vermutungen. Das mehrfach wiederholte „Täuschungsmanöver“ erinnert an die Täuschungen, welche die Höhlenbewohner in Platons Höhlengleichnis ausgesetzt sind.

²⁷ „Wenn Sie das nehmen, was der Mensch sein soll auf der Erde, dann können Sie nicht außer Acht lassen, daß er eine gegliederte Gestalt sein muß, die in dieser Weise angeordnet ist, so daß, wenn wir die menschliche Gestalt betrachten, sie sich gliedern muß in zwölf einzelne Glieder. . . . Diese zwölf einzelnen Glieder der menschlichen Gestalt brauchen wir, um die ganze Bedeutung dieser menschlichen Gestalt in ihrem Zusammenhange mit dem menschlichen Wesen ins Auge zu fassen. Der Okkultismus hat sie immer gekannt, und aus Gründen, die sich uns ergeben werden im weiteren Verfolge dieser Vorträge, . . . wird sich uns zeigen, warum diese Glieder aus einem gewissen Zusammenhange heraus ganz bestimmte Bezeichnungen erhalten haben. ... Die Unterschenkel, als ‚Wassermann,‘“ (Steiner „Der Mensch im Lichte von Okkultismus, Theosophie und Philosophie“. Fünfter Vortrag. Kristiania (Oslo), 7. Juni 1912. GA 137). Zum Geruchssinn siehe die Tabelle auf der folgenden Seite:

http://wiki.anthroposophie.net/Tierkreis#Der_kosmische_Mensch_als_Urbild_des_irdischen_Menschen
Zur inneren und äußeren „zodiakale Melothese,“ siehe Hübner. Nach Wolfgang Hübner gehen diese Übereinstimmungen von Tierkreis und Körperteil und Organ auf astrologische Handbücher des antiken Griechenlands zurück.

Andreas ist aber über diese Täuschungen erhaben und tritt in den Hof, dort ist er auf der zweiten Etappe im Liniengleichnis, der Stufe der Dinge selbst und des Glaubens. Auch hier ist es noch dunkel, die mechanischen Schreibmaschinen lärmen, aber er sieht Werkstätten, also Orte, wo die Dinge selbst hergestellt werden. Roethke (86) weist darauf hin, dass Handwerker in der platonischen Ontologie einen besonderen Platz einnehmen. Sie sind die schöpferischen Menschen, die die Dinge als Bilder der Urbilder erschaffen. Andreas lässt sich auf seiner Suche aber auch auf die Verlockung der 2. Stiege nicht ein, denn er glaubt auch dort noch nicht ans Ziel zu kommen. Die Glastür z.B. ist vergittert, ein Hinweis, wie Roethke (87) meint, auf das Bild der Verkerkerung in Platons Höhlengleichnis. Broch wolle damit das Gefangensein der Menschen im Wertsystem ihrer jeweiligen Arbeit kenntlich machen. Andreas eilt durch den Hof auf eine zweite Durchfahrt zu, in der eine Hälfte schon im Licht liegt. Er ist nunmehr im Begriff, die Welt des sinnlich Wahrnehmbaren, die Welt des Werdens und Vergehens, in der man nach Platon nicht über das Meinen hinauskommt, zugunsten der denkbaren Welt hinter sich zu lassen. Er hofft auf einen Hof, „in den die Sonne ungehindert ihre Strahlen sendete“ (KW6 129). Er hofft also auf das Licht der Erkenntnis spendenden Sonne. Die Stille, die ihn beim Betreten umfängt, zeigt uns an, dass er eine andere, zeitentrückte Welt erreicht hat.

Interessanterweise befindet sich im Hof eine Mauer, im Anklang an das Höhlengleichnis, über die Andreas hinüber schauen will. Er sieht aber nur einen Fabrikschlot und meint, Dampfmaschinen arbeiten zu hören (KW6 131). Dieser isolierte Schlot und die nicht ganz identifizierbaren Geräusche erinnern direkt an die Wahrnehmungen der Höhlenbewohner in Platons Gleichnis. Roethke schreibt:

In Platons Höhlengleichnis hatten die von Menschenhand fabrizierten Holzfiguren ihren Schatten an die Rückwand der Höhle geworfen; diese Holzfiguren waren zum Zweck hergestellt worden, die Menschen irre zu führen in ihren Vorstellungen von der Realität. Ebenso haben die Fabriken – für die der Schornstein als *pars pro toto* steht – inzwischen die Sicht der Realität des modernen Menschen bestimmt. (87)

Der Eindruck, dass diese falsche Vorstellung dem Menschen Gewalt antut, wird durch Brochs Beschreibung des Fabrikschlotes verstärkt: „Mitten in dem freien, luftigen Raum aber ragte ein roter Fabrikschlot wie ein blutiger Schnitt in der weißblauen Fläche“ (KW6 131). Der Schlot, und damit der Irrtum, ist eine Wunde, eine Verletzung des Himmels und damit des Göttlichen. Nur ein schmaler Streifen Erde, das unterste der vier Elemente bei Platon (Priesner 125), ist wie ein „Schlitz in der Steinhaut“ des Bodens (KW6 131), des künstlichen Bodens, zu sehen und wird gedanklich mit Hundeurat zusammengebracht, so dass selbst das kleine bisschen Natur wie entheiligt wirkt. Andreas wendet sich nun der „Privattür“ zu, die keine Gitterstäbe aufweist, also schon aus dem Gefängnis der Höhle hinausweist. Es gilt nun zu entscheiden, ob er nach links durch eine kleine Tür gehen soll, wo eine weitere Mauer seiner harrt und eine Folge von Hof auf Hof zu befürchten wäre, eine vorgespiegelte Unendlichkeit (Roethke 88), oder nach rechts, ein Treppenhaus hinauf. Roethke erklärt nun den Grund der Abwendung von der linken Tür mit einem Hinweis auf Platons Ablehnung der Kunst und damit auch als Ausdruck einer Anklage und Ablehnung der Kunst durch Broch. Sie beruft sich auf ein Essay Brochs von 1933 mit dem Titel „Das Böse im Wertesystem der Kunst.“ Beim Nachlesen des Essays scheint mir diese Einschätzung jedoch eine starke Vereinfachung von Brochs Kunstauffassung zu sein. Obwohl sich Broch platonisches Denken zu Eigen macht, ist er doch auch selbst

Künstler. Mit dem „Horizontalen,“ dem er so ablehnend gegenüber steht, ist eher das Stehenbleiben der Kunst bei Abbildungen und das fehlende Streben nach Transzendenz gemeint.

Geht man von den Äußerungen Brochs zur Kunst Wassily Kandinskys²⁸ aus, welcher in seiner systematischen Vorgehensweise, seiner Hinwendung zur gnostischen Spiritualität, seiner Verwendung von Symbolen, und nicht zuletzt in seinem Bemühen, mit seiner Kunst in transzendente Sphären vorzudringen, viel mit Broch gemeinsam hatte, so scheint Broch Kunst nicht generell abzulehnen, sondern nur eine Kunst, der es an einer systematischen Ästhetik mangelt.

Roskill (170) erwähnt, dass Broch zweimal aus Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*, der Darlegung der Grundlagen seiner Ästhetik, zitiert.²⁹ Vielmehr wehrt sich Broch gegen den Kitsch, der sowohl von den Schöpfern als auch von den Käufern als Ausdrucksform von Kunst missverstanden wird (KW9.2 147). Er schreibt:

Auch heute gibt es gute Kunst, eben jene, die in ihrer Reinheit sich dem Primat des Ethischen unterworfen hat, aber sie bildet bloß einen Teil des Wertgebietes,

²⁸ Auch Wassily Kandinsky (1866-1944) begann zunächst eine Laufbahn auf einem kunstfernen Gebiet, den Rechtswissenschaften. Er wurde 1866 in Moskau geboren, studierte dort auch zunächst Jura und Wirtschaft. Mit 30 Jahren begann er zu zeichnen und zu malen und lehnte eine Jura-Professur ab, um stattdessen 1896 in München seine Kunststudien weiterzuverfolgen. Mit Beginn des Ersten Weltkrieges ging er zurück nach Moskau, konnte sich aber mit den dort herrschenden Kunsttheorien nicht anfreunden, kehrte 1921 nach Deutschland zurück und unterrichtete am Bauhaus bis zu dessen Schließung durch die Nazis. Kandinsky lebte von da an in Frankreich, wo er 1944 auch starb.

²⁹ „Kandinsky in seinem Buche: ‚Die große Komposition kann selbstverständlich aus kleineren in sich geschlossenen Kompositionen bestehen, die äußerlich sogar feindlich einander gegenüberstehen, aber doch der großen Komposition (und gerade in diesem Fall durch das Feindliche) dienen‘“ (KW9.2 27) „Kandinskys Buch, *Über das Geistige in der Kunst*, kann–ohne es zum Beispiel herabzudrücken–durchaus zur Erläuterung unserer kritischen Untersuchung herangezogen werden. Durchaus erfüllt von der Einheit alles Geistigen und Ästhetischen, sieht es . . . als Aufgabe aller Kunst, diese Einheit zu äußern . . . das Kunstwerk hat bloß ‚dem Gesetz der inneren Notwendigkeit‘ zu folgen und in dem Gesetz liegt die Einheit“ (KW9.2 30).

welches Kunst heißt, und dieser isolierte Teil, mag es ihm nun gelungen sein, einen eigenen Kunststil zu schaffen oder nicht, ist noch nicht Ausdruck für den Lebensstil der Welt und Zeit. . . . Der künstlerische Ausdruck der Zeit ist in der ungeheuren Spannung zu sehen, die zwischen dem Guten und dem Bösen innerhalb der Kunst liegt.–Das Böse in der Kunst aber ist der Kitsch. (KW9.2 123)

Lützeler erläutert darüber hinaus die Genealogie des Begriffes „innere Notwendigkeit,“ die sowohl bei Kandinsky als auch bei Broch auftritt:

Schon 1912 hat Broch sich in den „Notizen zu einer systematischen Ästhetik“ mehrfach auf das im Jahr zuvor in München erschienene Buch *Über das Geistige in der Kunst* von Wassily Kandinsky bezogen. Von dem Kunsttheoretiker Konrad Fiedler hatte Kandinsky den Begriff der „inneren Notwendigkeit“ eines Kunstwerks übernommen, den Fiedler in seiner 1887 veröffentlichten Studie *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* entwickelt hatte. („Maler“ 24)

Andreas lässt also die Tür „links liegen,“ tritt auf die zweite Stufe, auch sinnbildlich auf die zweite Stufe, aber weil er offensichtlich ein dem Materiellen verhafteter Mensch ist, kann er sich nicht so leicht von der Versuchung losreißen. Nicolai (207) weist darauf hin, dass bei C.G. Jung links für das Unbewusste steht und rechts für das Bewusstsein. Andreas entscheidet sich also gegen seine bisherige Unbewusstheit. Er riskiert einen Blick und entdeckt einen Garten mit einem merkwürdigen Lusthaus. Merkwürdig, weil Broch den Begriff Lusthaus mit Misthaufen paart: „ein Garten, in dem ein Lusthaus stand, dessen Holz durch Wetter und Sonne grau geworden war, so grau wie der Misthaufen, der an die Wand angeschüttet war“ (KW6 132). Die Merkwürdigkeit verliert sich jedoch, wenn man bedenkt, dass Broch darstellen möchte, dass materielle

Lustbarkeiten, wie z.B. Kitsch, durch die Sonne, also die Erkenntnis, schal und unattraktiv werden. Die Erkenntnis entlarvt so die Falschheit des Scheins. Roethke schreibt: „Die Wahl dieses Wortes [Anm. gemeint ist das Wort „Lusthaus“] ist bei Broch sicherlich bedeutsam, wenn man sich an seine Theorie von Angst und fälschlicher Angstbewältigung durch den Rausch erinnert“ (89). Nicht haltbar ist daher m.E. die Interpretation des Gartens durch Sidler als verlorenes Paradies, „als eigentlichen Zielpunkt seiner unklaren Wünsche“ (*Tagtraum* 102). Broch ist nicht an biblischen Bildern interessiert. Es geht Broch nirgends um „die heilsgeschichtliche-christliche Dimension,“ wie Sidler (*Tagtraum* 102) behauptet. Die Wespen z.B., die wie Wächter über dem Garten gefährlich umherschwirren, haben nach Aristoteles im Gegensatz zu Bienen³⁰ keinen Anteil am Göttlichen (Werness 427), und allein deshalb ist der Garten für Andreas auf seiner Erkenntnissuche nicht reizvoll aufzusuchen. Auch die erwähnten Fuchsien runden das Bild des falschen Scheins ab. Fuchsien wurden erst im 18. Jahrhundert aus den Anden nach Europa eingeführt und wurden Mitte des 19. Jahrhunderts zu wahren Modeblumen.³¹ Sie sind also neu und weisen nicht in die Vergangenheit und damit zum Ursprung zurück. Die Fuchsien in dem Garten sollen wohl an Holzstäben emporranken, um den Misthaufen zu verbergen, es geht also darum, nur den Schein des Schönen zu wahren.

Andreas tritt nun probeweise auf die erste Stufe. Jung meint, dass „das Motiv der Stufen und Leitern auf den ‚seelischen Wandlungsprozess und dessen Peripetien‘ weise“ (zit. in Nicolai 208). Während Andreas nun Stockwerk um Stockwerk des Gebäudes eilig

³⁰ Siehe Roethkes Hinweis (154) auf Brochs Beschäftigung mit der Mythologie der Bienen in einem Werk von Maeterlinck.

³¹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Fuchsien>

erklimmt, macht er sich Gedanken zu den möglichen Bewohnern und zur Nutzung der Räume; er ist auf der dritten Stufe des Liniengleichnisses, dem Nachdenken (*dianoia*), angekommen. Im zweiten Stock bemerkt er ein Lebenszeichen in Form eines tropfenden Wasserhahns und einer frischen Wasserlache. Das Wasser, das als der Quell und Ursprung des Seins angesehen wird, fließt aber nicht, sondern tropft spärlich. So kann er weder seinen Durst als „Bergsteiger“ (KW6 133) noch den metaphysischen Durst stillen. Es fehlt ein Schlüssel, d.h. ihm fehlt die nötige Haltung oder die nötige Essenz zu diesem Element vorzustoßen. Wasser ist auch eines der vier bei Platon wichtigen Elemente. Wasser lege sich um die Erde. Darauf folge Luft und schließlich Feuer.

Andreas lässt sich etwas Zeit auf dem Weg nach oben, sein Erkenntnisdrang, seine Sehnsucht nach dem Wahren scheint auf einmal nachgelassen zu haben. Immerhin wird er sich bewusst, dass die Türen im Treppenhaus nicht klappern, wie im Hof zuvor. Er bringt das Klappern anderswo mit dem Verkehr der Großstadt in kausalen Zusammenhang. Da die Türen aber in dem Haus, in dem er sich jetzt befindet, nicht vibrieren, klirren oder klappern, scheint das Haus also vom Großstadtverkehr nicht berührt, ganz anders als das Vorderhaus, durch das er hierher gelangte.

Hier soll kurz auf den sprachlichen Stil Brochs, seine „poetische Syntax“ eingegangen werden, denn diese Stelle mit dem Wasser, dem Verweilen und der diebischen Freude, die Andreas dabei empfindet, fordert geradezu einen Kommentar heraus. Chamberland bezieht sich auf Brochs Essay „Das Weltbild des Romans,“ wenn er über die poetische Syntax bei Broch schreibt: „Ultimement, la syntaxe poétique est requise à la formation d'une image du monde totalisante, capable sur le plan symbolique, de donner une réponse satisfaisante à l'homme confronté à l'infini du cosmos dans

l'épreuve“³² (Chamberland 29). Es ist die symbolische Ebene, die bei Broch relevant ist, nicht die oberflächlich inhaltliche.

Dazu allerdings mochte es nicht stimmen, daß vor der Wasserleitung im zweiten Stock eine große Lache auf den gelben, zersprungenen Steinfliesen des Ganges glänzte und daß auch der Hahn noch tropfte. Aber dafür würde sich sicherlich noch eine natürliche Erklärung finden lassen, und es wäre lächerlich eine verbrecherische Kombination zu mutmaßen. Vielmehr machte ihm der Anblick Durst, und er ging zu dem Wasserhahn, um sich wie ein Bergsteiger, der zu einer Quelle gelangt ist, darüber zu beugen oder aus der hohlen Hand zu trinken. Da jedoch wurde ihm offenbar, daß der Hahn ohne einen dazugehörigen Schlüssel sich nicht öffnen ließ, und die Aufschrift „Wasser sparen“ belehrte ihn, warum ihm das Wasser verwehrt war. Er mußte sich begnügen, die Hand unter den tropfenden Hahn zu halten; er tat es erst mit der einen Hand, und als er auch die zweite darunter hielt und die Tropfen einen angenehmen feuchten Streifen darauf abzeichneten, war es fast, als würde er sich eine unberechtigte, diebische Lust verschaffen, obwohl doch nicht er es gewesen war, der wider die Vorschrift den Hahn so unsorgfältig verschlossen hatte. (KW6 133)

Broch kreiert eine Zeitaufgehobenheit, ein Schweben in seinen Texten, ein wie in der Hitze flirrendes Bild. Sokel kommt daher zum Schluss, dass es sich bei dieser Novelle um „die Projektion eines Wunsch- und Angsttraumes“ und „–im wörtlichen Sinne reaktionären–Wunschtraum, Utopie als Rückkehr aus dem modernen Großstadtdasein in

³² Übersetzung P.B.: Letztlich ist zur Gestaltung eines vollständigen Weltbildes die poetische Syntax erforderlich. Sie muss in der Lage sein, dem Menschen, welcher in der Unendlichkeit des Kosmos auf die Probe gestellt wird, auf symbolischer Ebene eine zufriedenstellende Antwort zu geben.

vorindustrielle Idylle“ („Broch“ 100) handelt. Geht man jedoch von den Novellen als einer Variation der platonischen Gleichnisse in modernem Gewand aus, muss man sich dieser Interpretation nicht anschließen. Die Sprache Brochs, mehr als der Inhalt, ist der Schlüssel zum Verständnis der Novellen.

Broch setzt häufig Gegensätze ein, zum Beispiel, die Wasserlache (=Verschwendung) und das „Wasser sparen“-Schild; erst eilt Andreas die Treppe hinauf, dann wieder macht er sich im nächsten Moment der Sünde des Müßiggangs schuldig; er verspürt zunächst keinen Durst, erst als er den Wasserhahn sieht, möchte er trinken; der einladend tropfende Wasserhahn verwehrt ihm das Wasser; die verbrecherische Mutmaßung und seine eigene diebische Freude; das vierte (analog zur letzten Erkenntnisstufe) Stockwerk scheint sich in einer nicht enden wollenden Höhe zu befinden.

Andreas bewegt sich dabei gedanklich im Kreis. Die Verwendung dieser Gegensätze ist eine mathematische Gleichung, in der sich die Zahlen aufheben. Broch benutzt an anderen Stellen in den Novellen auch viele Partizipialkonstruktionen, die ein Geschehen nicht im Geschehenen, sondern im Zustand des Geschehens beschreiben. Auch hier ist der Effekt das Gefühl der Zeitaufgehobenheit. Vielleicht kann man soweit gehen zu sagen, dass die „Grammatik der ästhetischen Mittel“ bei Broch das Kunstverständnis der frühen abstrakten Maler wie Kandinsky spiegelt. Dea Reynolds schreibt:

The pioneers of abstract art were acutely aware that only the spectator's imaginative response to the pictorial elements of form and colour could prevent them from being seen as purely material marks on the canvas. Their goal, which is

characteristic of early Modernism, is to elevate the function of the medium itself to a means of transcending the immediately visible, not through subject matter . . . , but by challenging the limits of logic and experience through new forms of signifying. (5)

Darstellende Kunst kann nach Reynolds eher auf figurative Darstellungen verzichten, nicht so die Sprache: „language needs to retain links with coded meanings in order to stimulate and reflect imagining activity, thereby transforming its own ontological status“ (Reynolds 16). Das bedeutet im Fall Brochs, dass nicht nur der Protagonist auf der Ebene der Erzählung zum Transzendenten vordringen will, sondern auch der Autor mit der Sprache selbst die Sprachlichkeit, die ja letztlich materiell ist, zu transzendieren versucht.

Andreas erreicht schließlich atemlos das letzte Stockwerk, wo ihm der Gang „schmerzhaft hell“ (KW6 134) vorkommt. Es ist der Schmerz, den der aus der Höhle geführte Mensch spürt, der das erste Mal ans Sonnenlicht geführt wird. Andreas begegnet dem dritten Element, Luft, „es waren die Fenster des Ganges weit geöffnet und die Luft, die mit der Sonne hereinflutete, so ruhig und doch so bewegt, wie der Mittag über einem ruhenden Meer“ (KW6 134), einem Meer aus Sonnenlicht, einem Lichtermeer, das an das Pleroma erinnert. Auch eine Frau befindet sich dort, die geschäftig mit Wasser in Fülle hantiert, „bloß mit Rock und Hemd bekleidet.“ Darüber hinaus fällt ihm auf, „daß ihre Beine nackt in Holzschuhen staken“ (KW6 134). Das Holz- und Wassermotiv, das nun schon mehrfach eingesetzt wurde, steht in der Psychoanalyse für das Weibliche, besonders das Mütterliche. Andreas ignoriert diesen mütterlichen Aspekt jedoch. Diese Frau wird als einfach gekleidet aber gleichzeitig als nackt, zumindest ihre Beine,

beschrieben, wieder ein typisches Gegensatzpaar. Der Teil ihrer Beine, der vermutlich nackt hervorschaut, sind die Unterschenkel, der Teil des Körpers, der wiederum bei den Anthroposophen dem Tierkreiszeichen Wassermann zugeordnet wird. Die Nacktheit wird noch einmal wiederholt, in einer merkwürdigen sprachlichen Wendung: „Er schaute auf . . . ihre Beine, die nackt in den Rock hineinragten“ (KW6 134). Man darf annehmen, dass das Wissen um den Aufbau des menschlichen Körpers auch Andreas geläufig ist. Er aber nimmt die Welt nur auf der Oberfläche wahr. Wenn man nicht wüsste, dass Beine in der Hüfte mit dem Körper verbunden sind, in der Tat Teile dieses Körpers sind, könnte man tatsächlich behaupten, dass die Beine in den Rock hineinragen, aber unter normalen Umständen würde man sagen, dass die Beine unter dem Rock herausragen. Die Richtung ist also umgekehrt. Es ist, als ob Subjekt und Objekt vertauscht wären. Nicolai (209) interpretiert diese Wendung als rein sexuell, Andreas lasse seine Augen an ihren Beinen hinauf wandern. Die Umkehrung kann von Broch jedoch auch zur Betonung der Gegensätze und Widersprüche eingesetzt worden sein.

Die Frau, die sich später als Wäscherin vorstellt, begrüßt Andreas, indem Sie darauf hinweist, dass ihr Großvater nicht zu Hause sei. Sie kommt einem als Stellvertreterin des Großvaters in dessen Abwesenheit vor. Eine Wäscherei im vierten Stock im Hinterhof zu betreiben, ist natürlich gänzlich unpraktisch und unlogisch. Der Leser wird mit der Nase darauf gestoßen, dass es sich bei der Wäscherei um eine andere Form von Wäsche handeln muss, die hier gewaschen wird. Wie Roethke (94) schreibt, geht es um die Läuterung des Menschen.

In der Szene im vierten Stock des Hauses werden viele Tropen eingesetzt, die mit der Natur zusammenhängen: die Berge, das Meer, die Luft, der gewachsene Baustoff

Holz. Die allumfassende Wassermetaphorik legt das Tierkreiszeichen des Wassermanns nahe. Melitta als Wäscherin, der Eimer voller Wasser, selbst das Wasser, das in den Abtritt gegossen wird, „verschäumt und verebbt“ (KW6 137). Es verschwindet also nicht einfach in der Kanalisation, sondern wird eins mit dem großen Meer. Selbst der Wasserkreis, den der Eimer auf dem Boden zurücklässt (KW6 138), ist mit Bedeutung aufgeladen, erinnert er doch an Ouroboros, „die Schlange, die sich in den Schwanz beißt. Sie „versinnbildlicht. . . den Kreislauf alles Werdens, der Entwicklung des Einen zum Allen und wieder zurück des Allen zum Einen. Auch für die Verwandlung von einem Erkenntnisgrad zum nächst höheren, numinosen, steht die Schlange ,das prophetische, mantische, ja geradezu pneumatische Tier“ (Strelka „Gnostiker“ 50). Dieses Sinnbild erscheint nur kurz wie ein Geheimzeichen auf dem Boden, bis Melitta ihn wieder wegwischt.

Mit Melitta ist Andreas auf eine auf dem Erkenntnisweg weit fortgeschrittene Person getroffen. Aber er selbst steht weder auf der gleichen Stufe mit ihr noch ist er an dem von ihm gedachten Ziel angekommen, denn ihm wird der Zugang zum Dachboden, der obersten Stufe der menschlichen Erkenntnisfähigkeit, verwehrt. Melittas Begründung ist, dass sie an dem Tag gewaschen habe und der Raum voller Dampf sei. Mit anderen Worten, selbst wenn Andreas den Raum betreten würde, könnte er nichts sehen. Selbst da, wo er etwas erkennen könnte, tut er es jedoch nicht. Ein weiterer Hinweis auf seine spirituelle Unreife. Er ist z.B. verwundert, dass man vom vierten Stock des Hauses den Fabrikschlot nicht sehen kann. Bedenkt man jedoch, dass der Mensch mit dem Herausgeleitetwerden aus der Höhle erkennt, dass die Schattenbilder nicht die Wirklichkeit darstellen, wird klar, dass die Abbilder der Welt von einer höheren

Erkenntnisstufe nicht wahrgenommen werden. Warum sich mit einem Abbild befassen, wenn man die Wirklichkeit greifen kann? So ist der Garten für Melitta eine modische Zeiterscheinung und daher nicht ernst zu nehmen, der Fabrikschlot existiert gar nicht, und sie beschäftigt sich nicht mit der naheliegenden Stadt, sondern mit der in der Ferne liegenden, von Broch ausführlich beschriebenen Naturlandschaft (KW6 136). Das Haus wird wie ein „richtiger langgestreckter Bergrücken“ (KW6 135) beschrieben, ist also selbst schon Teil dieser in der Ferne zu sehenden Berglandschaft. Diese unermessliche, sich vor ihren Augen ausbreitende Landschaft wirkt für einen Augenblick auf Andreas vertrauter als die Stadt. Es ist ein Wiedererkennen, eine Rückerinnerung an etwas Vertrautes. Die ihm sonst so bekannte Stadt, voll mit Ablenkungen und Nichtigkeiten, kommt ihm fremd vor (KW6 137). Was ein richtiges Gefühl ist, denn die Stadt dient hier als Sinnbild für die Versuchung des Menschen, vom Erkenntnisweg abzuweichen. Sie ist der Essenz des Menschen fremd. Es ist kein Zufall, dass in dieser Szene das namentliche Vorstellen, was in der Psychoanalyse als sich Enthüllen interpretiert wird, stattfindet. In dem kurzen Moment des Wiedererkennens, dem beinahe Einssein, wird auch die Begegnung mit dem anderen möglich. Dieser Zustand hält jedoch nur kurz an. Andreas scheint zu schwach zu sein, um das Sein dem Leben im Schein auf die Dauer vorzuziehen. Andreas ist enttäuscht, da er die letzte Stufe zur Erkenntnis–den Dachboden–nicht erreicht hat, Melitta ist enttäuscht, dass er nicht mehr Zeit in seine Suche investiert–nicht verweilt–und zumindest diese Leserin ist enttäuscht, dass Andreas so viele Laster in sich vereinigt, die es ihm schwer machen, die Erkenntnisstufen zu durchlaufen. Aber das auszuführen, dafür fehlt hier der Platz.

Andreas hat es nun plötzlich eilig, wieder in die Stadt zurückzukehren. Broch kann es sich wohl nicht verkneifen, bei der Beschreibung des Treppenabstiegs eine Ausführung aus seinen Notizen zur Ästhetik einzubauen. Die „unzüchtige Kritzeleien“ (KW6 140), die Andreas an der Wand sieht, sind eine Anspielung auf Brochs Kunstauffassung. Nicht der Wille stehe bei einer solchen Kritzelei Pate, sondern die Begierde. Daher sei darin nicht der Beginn von künstlerischem Ausdruck zu sehen (KW9.2 24). Nun könnte man meinen, dass vor lauter Symbolhaltigkeit der Novelle Komik darin keinen Platz haben könnte. Die Szene jedoch, in der Andreas die Treppe hinabstürzt, von einigen Autoren als Hommage an „Das Urteil“ Kafkas verstanden, entbehrt schon bei Kafka nicht der Tragikomik. Anstatt sich jedoch wie Georg vom Geländer in den Tod hinabfallen zu lassen, kann Andreas sich rechtzeitig „an das Stieggeländer anklammern“ (KW6 140) und rettet sich, allerdings nur scheinbar, in die Lager- und Verkaufsräume der Lederhandlung.

Richtig komisch wirkt es dann, dass die Tür, durch die er wieder auf die Straße gelangen soll, ein Schild mit der Zahl Neun trägt, ist doch Neun die Anzahl der Höllenkreise Dantes.³³ Auch–und hier setze ich das Erdinnere als Metapher für Hölle ein–in Rudolph Steiners anthroposophischer Lehre³⁴ besteht das Erdinnere aus neun Schichten. Dass dies kein Zufall ist, dass in der Tat nichts bei Broch Zufall ist, wird dadurch deutlich, dass hinter der Tür mit der Nummer Neun wirklich neun verschiedene Räume liegen: (1) der mit der Küche im vierten Stockwerk identische Raum, (2) der Raum neben der Küche, (3, 4) zwei weitere Räume, (5) ein Gang, (6) ein neuer Raum, (7)

³³ Ein Exemplar von Dantes *Divina Commedia* stand in Brochs Wiener Bibliothek.

³⁴ „... so daß wir unser Erdinneres aus neun übereinander-liegenden Schichten aufgebaut haben.“ Steiner, Rudolf. *Erdinneres und Vulkanausbrüche*. Berlin, Ostermontag, 16. April 1906. GA 96.

eine Notstiege, (8) ein neues Magazin und schließlich (9) das Verkaufslokal. Während in der *Divina Commedia* allerdings ein Engel Dante und Vergil aufschließt, um sie aus der Hölle zu entlassen, ist es bei Andreas ein mürrischer Diener, der ihn aufgrund seiner Lüge einlässt. Die Lüge also als Eintrittskarte in die Hölle und der Diener sozusagen als Untertan des Höllenfürsten, der übrigens passend zu den traditionellen Darstellungen des Teufels eine grüne Schürze trägt. Roethke (98) und Sidler (*Tagtraum* 120) interpretieren beide das Ausruhenwollen, sich Hinsetzenwollen von Andreas im vorletzten Raum als Todessehnsucht. Broch nutzt hier ein dialektisches Gegensatzpaar, die beiden von der Psychoanalyse als Urtriebe definierten Triebe, Eros bei Melitta und Thanatos in der Lederhandlung, um Andreas' menschliches Dilemma aufzuzeigen. Roethke schreibt:

Es überkommt ihn Todessehnsucht, auch diese ein Resultat seiner Trägheit, denn er hat nicht die Kraft, „die Angst des Tages,“ nämlich die emotionale Anstrengung der Welt- und Selbstfindung, auszuhalten und fühlt sich angezogen von der „Ruhe der Nacht“. . . . Die potentielle Gefahr, in die er sich begibt, wird angedeutet: . . . hätte er dem Ruhebedürfnis nachgegeben, . . . wer weiß, ob er je wieder herausgefunden hätte. (98)

Der Diener, der während des Ganges durch das höllen- und labyrinthartige Lager als „Führer“ bezeichnet wurde, setzt nun, einmal im Verkaufsraum angekommen, seine Verkäufermaske auf. Obwohl Andreas weiß, dass der Verkäufer lügt, als er behauptet, dass das Leder bald ausverkauft sein wird, und obwohl Andreas kein Leder braucht, kann er sich diesem Handel nicht entziehen. Dieses Verstricktsein und nicht Loslassenkönnen von den Konventionen seiner Welt zeigt sich schon, als er plötzlich meint, in die Kanzlei zurückkehren zu müssen. Er verstrickt sich weiter in alle möglichen Unwahrhaftigkeiten

vor sich selbst. Er möchte beneidenswert erscheinen, wie der Tennisspieler, den er einmal mit einem chromledernen Gürtel beobachtet hat. Gleichzeitig erinnern ihn die glatten Leder aber auch an die Haut Melittas, von deren Leiblichkeit er angezogen ist.

Er fragt also in einem Ablenkungsmanöver vor sich selbst nach Leder für eine Tasche. So entfernt er sich Handlung um Handlung, trotz der wundervollen Erfahrung, beinahe am Ziel seiner metaphysischen Suche angekommen gewesen zu sein, sehr schnell von dem zeitentrückten Moment bei Melitta, in dem sie trotz ihres Standes als Wäscherin die souverän Handelnde war. Fast ist es so, als ob seine Suche nie stattgefunden habe. Er betrachtet sie jetzt nur als Mädchen niederen Standes, als Objekt seiner sexuellen Begierde. Der Verkäufer nötigt ihn zum Betasten eines Leders, das Andreas an die Haut Melittas erinnert, und er wählt schließlich ein Stück, „es war milchgrau mit bläulichen Strichen“ (KW6 144). Die aus Faulheit und Bequemlichkeit resultierende Unfähigkeit von Andreas, sich gegen die Manipulation des Verkäufers zu wehren, führt dazu, dass er am Ende seiner Suche wie am Anfang dasteht. Er wird zum Inbild einer Gesellschaft, die sich Manipulationen willenslos aussetzt.

Als er aus dem Geschäft auf die Straße tritt, verträgt er das Licht wieder nicht. „Draußen lag die Nachmittagssonne, und seine Augen schmerzten im Licht. Er konnte sich nicht zurechtfinden“ (KW6 144). Ob er nun mit vom Licht verdorbenen Augen die Schattenwelt nicht mehr erkennen kann oder er sich wieder in der Situation des Höhlenbewohners befindet, der zum ersten Mal aus der Höhle geführt wird und noch nichts erkennen kann, bleibt ambivalent. Denkt man an den Dialog zwischen Sokrates und Menon bei Platon, in dem es heißt:

Denn da die ganze Natur unter sich verwandt ist, und die Seele alles inne gehabt hat: so hindert nichts, daß wer nur an ein einziges erinnert wird, was bei den Menschen lernen heißt, alles übrige selbst auffinde, wenn er nur tapfer ist und nicht ermüdet im Suchen. Denn das Suchen und Lernen ist demnach ganz und gar Erinnerung. (*Menon* 81. Strophe)

so sieht man mit der Figur des Andreas einen Menschen dargestellt, der das Potential hat, zu lernen, sich zu erinnern und so zu Erkenntnis zu gelangen. Es bleibt jedoch offen, ob er auch „tapfer ist und nicht ermüdet im Suchen.“

Anhand der in die Neuzeit transponierten Gleichnisse Platons führt Broch uns in „Eine leichte Enttäuschung“ sowohl die dem Menschen innewohnende Sehnsucht nach Erkenntnis vor Augen, als auch den durch Feigheit und Neid gescheiterten Versuch. Bezeichnenderweise ist der letzte Höllenkreis in Dantes „Inferno“ der Aufenthaltsort der Verräter. Es wundert nicht, dass der das radikale Streben nach Erkenntnis vernachlässigende Protagonist, der auf seine tieferen Wünsche nicht achtgibt, scheitert.

6.2 „Vorüberziehende Wolke“

Die Erzählung „Vorüberziehende Wolke“ unterscheidet sich von den übrigen *Tierkreis-Erzählungen*. Zum einen wird sie als einzige der Erzählungen in einer konkreten Zeit angesiedelt. Durch die Erwähnung, dass das Schloss keine königliche Familie mehr beherbergt und als Museum dient, können wir davon ausgehen, dass sie in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg spielt. Dadurch erfahren wir, dass die weibliche Protagonistin, die nur als Fräulein bezeichnet wird und vor dem Krieg noch ein „Backfisch“ war, nun eine

Art alte Jungfer sein muss, und dass ihre jugendliche Erscheinung wirklich mehr Schein ist, so wie auch die des barocken Schlossplatzes nur mehr Kulisse ist, und das Gebetbuch zu einem Accessoire auf der Ebene der Handtasche degradiert wird. Zum anderen erfolgt zu Beginn ein Perspektivenwechsel von der Innensicht des Fräuleins, mit ihren im Zwiegespräch vertieften Teilen ihrer Seele (KW6 144) zu einer Außensicht. Die zweistimmige Ich-Erzählersicht wechselt zur Sicht des außerhalb des Fräuleins stehenden Erzählers, der ihre Emotionen in allwissender Form beschreibt, sowie Kommentare zur äußeren Wirklichkeit abgibt. Außerdem treten die Gleichnisse Platons als Gestaltungsmerkmale zugunsten einer anderen Schwerpunktsetzung in den Hintergrund.

Walter Sokel geht in seiner Interpretation dieser Erzählung davon aus, dass es sich um ein sozialpsychologisches Porträt handelt, in dem die kollektive Angst der sich von der „Demokratisierung der Welt“ (98) bedroht fühlenden Gesellschaftsklasse nach dem Niedergang der Monarchie als sexuelle Angstvision dargestellt wird. Obwohl Broch diese Erzählung auf der Folie dieser politisch so unruhigen Zeit ausbreitet, geht diese Interpretation jedoch nicht weit genug. Judith Sidler geht in ihrer Interpretation zwar stärker auf die psychologischen Elemente ein als Sokel, aber der Gebrauch des Begriffs des Irrationalen, die Deutung des Geschehens als Tagtraum führen m.E. auf Abwege. Obwohl sie von einem „Individuations-Erwachen“ (*Tagtraum* 132) spricht, führt sie diese Überlegungen nicht konsequent zu Ende. Ich schlage stattdessen vor, das psychoanalytische Moment in den Mittelpunkt der Interpretation zu stellen.

Die Erzählung beginnt mit den Zeilen: „Sonderbar, sagte ein Teil der Seele des Fräuleins zu einem anderen Teil, sonderbar, wie lange der Mann braucht, um mir entgegen zu kommen.“ Wie wir von Neal Hardin (79) wissen, unternahm Broch zwischen

1927 und 1935 eine Psychoanalyse bei Paul Federn, einem der ersten Schüler Sigmund Freuds. Das Ziel einer Analyse liegt in der durch die Analyse gewonnenen Erkenntnis über die eigene Person, das Bewusstwerden bestimmter Eigenschaften und Verhaltensweisen, und in der daraus folgenden „Heilung,“ sozusagen der Erlösung von einem Leiden psychischer Natur. Insofern kommt eine Psychoanalyse dem Streben eines Gnostikers durchaus entgegen, indem er nämlich die im Christentum und Judentum erhoffte Heilung und Erlösung durch Gott selbst in die Hand nimmt.

Die ausdrücklich erwähnte Teilung der Seele des Fräuleins in zwei quasi zueinander sprechende Teile und die nachfolgende Schilderung des Fremden scheint Brochs Auseinandersetzung mit Platons Ideenlehre und der Psychoanalyse Freuds und der Analytischen Psychologie Jungs geschuldet zu sein. Obwohl die Platon'sche Dreiteilung der Seele in rational, irrational und vegetativ nicht ganz mit der Aufteilung Freuds in Über-Ich, Ich und Es, bzw. mit der später von Jung formulierten Aufteilung in Ich, persönliches Unbewusstes und kollektives Unbewusstes übereinstimmt, sehen wir hier die literarische Auseinandersetzung mit den Schritten eines Individuationsprozesses. Individuation³⁵ bedeutet nach C.G. Jung „zum Einzelwesen werden, und insofern wir unter Individualität unsere innerste letzte und unvergleichliche Einzigartigkeit verstehen, *zum eigenen Selbst werden*“ (*Persönlichkeit* 56). Der Zweck der Individuation sei „nun kein anderer, als das Selbst aus den falschen Hüllen der Persona einerseits und der Suggestivgewalt unbewußter Bilder andererseits zu befreien“ (*Persönlichkeit* 57).³⁶

³⁵ Tilman Evers: „Und den Ausdruck ‚Individuation‘ fand Jung als ‚principium individuationis‘ in den Schiften der mittelalterlichen Alchemie“ (336).

³⁶ Gröpper verdichtet Jungs Aussagen und fasst sie mit der Bedeutung von Animus und Anima zusammen. Individuation bezeichne nach Jung „einen innerseelischen Prozeß, der der Selbstverwirklichung des

Die Integration, das Ganz-Werden einer Person, in dem die bewussten mit den unbewussten Anteilen eines Menschen ausgesöhnt werden, ist also das Ziel. Der Individuationsprozess findet nach Jung in vier Phasen statt, von denen die ersten beiden hier geschildert werden. Die erste Phase umfasst die Auseinandersetzung mit der „Persona,“ dem sich der Außenwelt anbietenden Teil, und dem „Schatten,“ den eigenen unterdrückten Persönlichkeitsanteilen. Die zweite Phase hängt mit dem Bewusstwerden der gegengeschlechtlichen Anteile an der eigenen Person zusammen (Animus, Anima) und deren Akzeptanz (Jacobi 176). Die Affinität Brochs für Jungs Vorstellungen und Bilder hängt, wie wir sehen, mit dem stark von gnostischen Denkfiguren inspirierten Denken beider zusammen.

Das Fräulein der Erzählung begibt sich an einem Sonntagmorgen im Frühjahr auf den Weg zu einer Hofkirche. Sie wird als Teil einer Gruppe geschildert, deren Verhaltensnormen über Länder und Epochen hin unverändert blieben (KW6 145). In ihrer Unreflektiertheit glaubt sie, ihre konventionskonforme Haltung sei auch ihrem Leben angemessen. In Einzelheiten wird der zurückzulegende Weg, auf dem ihr ein Mann entgegen kommt, beschrieben. Die Geschwindigkeit dieses Mannes, der so lange für die Strecke zu brauchen scheint, kommt dem Fräulein sonderbar vor, und sie versucht, ihre eigenen Schritte so zu verkürzen, so dass sie sich ebenso langsam auf ihn hin bewegt, wie er auf sie „zustrebte“ (KW6 145). Dem Wort „zustreben“ ist eine dieser Situation fremde

Menschen dient und dadurch gekennzeichnet ist, daß sich überpersönliche Inhalte des kollektiven Unterbewußtseins mit den persönlichen Inhalten des individuellen Bewußtseins vereinigen. Es geht bei der Jung'schen Individuation . . . um die intraindividuelle Integration von Archetypen einerseits und verdrängten Triebanteilen andererseits, wobei die Erkenntnis des eigenen Selbst angestrebt wird. Der Weg zur geglückten Individuation führt über die Konfrontation mit dem Animus bzw. der Anima, d.h. dem eigenen Geschlecht entgegengesetzten Persönlichkeitsanteil, und dem Schatten, d.h. den vom Individuum verdrängten schlechten Eigenschaften, hin zum eigenen, überpersönlichen Selbst“ (Gröpper 7).

Absicht eigen. Zufällige Passanten streben nicht einander, sondern ihren jeweiligen Zielen zu. Broch zeigt damit zwei Teile der gleichen Person, die sich selbst wie in einem Spiegelbild immer näher kommen. Das würde nicht nur die Choreographie der Schrittgeschwindigkeit erklären. Dass die Integration und Akzeptanz des Animus zunächst ein Bewusstwerden dieses Teils voraussetzt, versteht sich ebenso wie auch das Bedrohliche und Unbehagliche daran. Es verursacht Verunsicherung, sich mit den dunklen Seiten des Selbst zu beschäftigen. Broch drückt es aus, indem er es dem Fräulein schwer fallen lässt, „das wirkliche Tempo des entgegenkommenden Mannes abzuschätzen. Das war irgendwie unbehaglich, und das Fräulein überlegte, ob sie nicht auf die andere Straßenseite hinüberwechseln sollte“ (KW6 145). Das züchtige, konservativ aussehende Fräulein (KW6 145) und der, wie sich später herausstellen wird, beinahe proletarisch, unhöfisch, leidenschaftlich anmutende Fremde (KW6 147) sind also Anteile der gleichen Person: der Fremde stellt das Unterdrückte und Triebhafte des Fräuleins, den Schatten und den Animus dar, während die Maske des züchtigen Fräuleins, das Bild, das sie von sich in der Öffentlichkeit preiszugeben bereit ist, die Persona darstellt.

Wiederholt wird erwähnt, dass das Fräulein sein Gebetbuch gegen den Leib presst, weil der „Druck in der Magengegend ihr Sicherheit verlieh“ (KW6 148). Der Bauch wird in der Theosophie Steiners dem Tierkreiszeichen der Jungfrau³⁷ zugeordnet.

³⁷ Wolfgang Peter. „Das Schöpferische in Mensch und Weltenall.“ 5. Vortrag. „Bildhaft-imaginativ kann uns[] dieser Unterschied . . . anschaulich werden, wenn wir den Lautcharakter des hebräischen **B**reschit“ mit dem deutschen „**W**ort“ vergleichen. . . . Im **W** beginnt eine kraftvolle wellende und wogende Bewegung voll Feuerkraft. Es ist ein reines Tätigsein Ganz anders das **B**; hier haben wir das Ergebnis der Tätigkeit vor uns, alles ist bereits zur umhüllenden Form geronnen. B ist nicht zufällig dem festen Erdelement zugeordnet. Wenn man die Laute der menschlichen Gestalt zuordnet, . . . Und nimmt man

Wir haben es offenbar mit einer nicht besonders subtilen Anspielung auf das Sternzeichen der Jungfrau zu tun.

Diese Überlegungen sind eingerahmt von Beschreibungen der Architektur und des Himmels. Während die steinerne Landschaft als beruhigende Kulisse, als Monument gewordener Beweis eines in überholten Traditionen verhafteten Denkens erscheint (KW6 145, 146), in deren Kulisse es möglich scheint, seinen Gefühlen aus dem Weg zu gehen, solange alles „comme il faut“ bleibt, stellen die Zirkuswolken dazu einen lebendigen, dynamischen Kontrapunkt dar. Wie die Gebäude weisen die Wolken über sich hinaus. Broch lässt sie explizit als „Sendboten“ auf ein „größeres kosmisches Geschehen“ (KW6 146) verweisen, der Mensch muss nur bereit sein, dieses wahrzunehmen. Insofern macht auch eine scheinbar paradoxe „helle Verdunkelung“ Sinn: das Störmanöver der Zirkuswolken, einer Wolkenart, die gewöhnlich einer Warmfront vorangeht. Die folgende Konfrontation wird zwar emotional aufreibend, eine Verdunkelung, ist aber durchaus positiv zu bewerten.

Das Fräulein interpretiert den Fremden und seine Art zu gehen als Fortsetzung der Kräfte, die die steinerne Landschaft, in der sie sich bewegt, errichtet haben. Sie erinnert sich an eine Zeit, in der die Architektur die soziale Wirklichkeit widerzuspiegeln schien, ihr Spiel mit den ins Leere laufenden Blicken noch funktionierte und sie ihr Unbewusstes nicht ernst nahm. Die schiere Gewohnheit ihrer Umgebung gibt ihr Sicherheit in der Vorstellung des immer Gleichen, des Unveränderlichen. Als das Fräulein endlich der Natur des ihr entgegenkommenden Fremden gewahr wird, ist sie enttäuscht durch die

noch die Tierkreiszeichen dazu, so ist es der Widder, der mit seinen Hörnern stößt. Das B hingegen entspricht dem Bauch bzw. dem Sternzeichen der Jungfrau.“
http://www.anthrowiki.info/ftp/anthroposophie/Das_Schoepferische/Schoepferisch_05.pdf

Nichterfüllung ihrer falschen Erwartung. Eine Gedankenkette schließt sich an, die—lässt man den Individuationsprozess außer Acht—wie aus heiterem Himmel zu kommen scheint. Das Ansichtigwerden des Fremden löst in ihr eine wahre Assoziationsflut in Bezug auf das Geschlechtliche und Triebhafte des Menschen aus. Das in ihren Augen nieder Erscheinende führt, angefangen von schmutzigen Stiefeln, über schmutzige Gedanken, und Liebhaber in Schränken (*KW6* 147), letztlich zur uneingestanden Konfrontation mit ihrer eigenen Geschlechtlichkeit. Wie wäre es sonst möglich, diese Gedanken zu denken? Es gelingt ihr jedoch diesmal nicht wie früher, den Blick im Nichts versinken zu lassen. Sie geht dem Fremden in sich selbst entgegen und in dem Moment des Erkennens, dem Anerkennen seines Leidens und seiner Leidenschaftlichkeit, kann sie der Auseinandersetzung nicht mehr aus dem Weg gehen (*KW6* 147). In der Folge dieser Begegnung wird die zur Kirche hinauf zu laufende Straße zur Metapher ihres Lebens: „Nun lag die Straße wirklich ganz leer vor ihr, und das war eine Art hoffnungslose Leere. . . . Nichtsdestoweniger blieb es hoffnungslos, und diese Hoffnungslosigkeit beschränkte sich keineswegs auf das kurze noch zurückzulegende Stückchen Weg . . . , sondern sie umfaßte ihr ganzes Leben“ (*KW6* 148).

Es besteht nun mehr keine Hoffnung darauf, ihre Natur mit ihren triebhaften Elementen zu verleugnen. Ja, sie spürt sogar „urplötzlich das Gefühl einer Treue“ (*KW6* 148), aber ihr Bewusstseitsgrad ist zu gering, als dass sie erkennen könnte, „wem sie [die Treue] galt,“ obwohl im Verlauf der Erzählung deutlich wird, dass die Treue ihr selbst und der entdeckten fremden Seite an ihr gilt. Nach der Begegnung mit dem Fremden glaubt sie sich von seinen körperlosen Schritten verfolgt, und in der Tat wird sie bis zur vollständigen Annahme des Fremden in ihr von diesem Element ihrer Persönlichkeit

weiter „verfolgt.“ Es ist aber schon das erste Bestreben, sich von ihm einholen zu lassen, zu bemerken, denn sie überlegt „noch langsamer zu gehen“ (KW6 149). Sie rechtfertigt diesen Gedanken damit, dass sie den Verfolger dadurch zwingen könne, sie zu überholen. Aber wie wahrscheinlich wäre eine solche Überlegung bei einem wirklichen Verfolger?

Im Folgenden spiegelt die Umgebung des Schlossplatzes und des Schlossgartens den Widerstreit der Naturen in der Seele des Fräuleins, zum einen der steinerne Schlossplatz auf dem alles seine Ordnung hat, mit dem Reiterstandbild in der Mitte, das von schweren Eisenketten umzogen ist, der repräsentative Teil also, die Persona, und zum anderen der Schlossgarten mit seinen „verrenkten Bildwerke[n],“ Wasserspielen, Kinderwagen, ein Ort mit Leben und Früchten der Fortpflanzung, die das Fräulein als unanständig betrachtet (KW6 149). Noch einmal versucht sie, die Geschlechtlichkeit als unrein und nieder zu brandmarken, aber das Tor zum Schlossgarten ist geöffnet, eine schnurgerade Allee führt hinein. Sogar die Gesellschaftsordnung wird heraufbeschworen, um die Elemente des Triebhaften auf Distanz zu halten. Dass es sich dabei um versuchte Verdrängungshandlungen handelt, wird bei der Erwähnung der früher Wache stehenden Doppelposten deutlich. Diese Wächter hätten sie vor den Nachstellungen eines „untergeordneten Menschen“ (KW6 149) bewahrt. Diese Doppelposten sind die „Wächter“ Freuds, die das Bewusstsein bewachen. „Das Schicksal der Verdrängung besteht aber für eine einzelne Regung darin, dass sie vom Wächter nicht aus dem System des Unbewussten in das des Vorbewussten eingelassen wird“ (GWXI 306).³⁸ Indes ist der

³⁸ Um das obige Zitat besser in seinen Kontext einordnen zu können, hier noch der vorhergehende Abschnitt (man beachte im Übrigen auch den Vergleich mit der Photographie):

„Um uns dieses Schicksal zu versinnlichen, nehmen wir an, daß jeder seelische Vorgang . . . zuerst in einem unbewußten Stadium oder Phase existiert und erst aus diesem in die bewußte Phase übergeht,

Photograph auf dem Schlossplatz ein „spärlicher Ersatz für den militärischen Doppelposten,“ erwartet der Photograph doch *Fremde* (KW6 149), die sich fotografieren lassen möchten. Die Waffen sind jedoch durch die Kamera, die nicht verhindert, sondern hier nur kommentieren kann, ersetzt worden.

Das Fräulein ist der Rettung scheinbar nahe, als sie die Kirche betritt. Sie glaubt, den gottlosen Verfolger los zu sein, da sie sich im Schutz der Kirche befindet. Sie realisiert die Unmöglichkeit ihres Unterfangens nicht. Es ist auf die Dauer nicht möglich, vor sich selbst zu flüchten. Da sich durch die Begegnung und das kurze Gewährwerden auf der Straße etwas geändert hat, kann das Fräulein nicht ohne weiteres auf seinen Platz in der Kirche zurückkehren. Sie ist, wenn auch nur ein wenig, verändert und muss sich einen neuen Platz suchen. Um sich wiederum vor dem vermeintlichen Verfolger zu retten, schleicht das Fräulein zu einer Seitenpforte der Kirche. In einem kleinen Hof zwischen Kirche und Schloss findet sie sich allein wieder. Wiederum spiegelt die steinerne Umwelt, in der alles so fest gefügt scheint, die unumstößliche Haltung des Fräuleins (KW6 150). Nur der noch zögerliche, die Sexualität verkörpernde Sperling ist ein Vorbote der Dinge, die sich noch ereignen werden.

etwa wie ein photographisches Bild zuerst ein Negativ ist und dann durch den Positivprozeß zum Bild wird. Wir drücken uns mit Vorteil so aus, der einzelne Vorgang gehöre zuerst dem psychischen System des Unbewußten an und könne dann unter Umständen in das System des Bewußten übertreten. . . .

Wir setzen also das System des Unbewußten einem großen Vorraum gleich, in dem sich die seelischen Regungen wie Einzelwesen tummeln. An diesen Vorraum schließe sich ein zweiter, engerer, eine Art Salon, in welchem auch das Bewußtsein verweilt. Aber an der Schwelle zwischen beiden Räumlichkeiten walte ein Wächter seines Amtes, der die einzelnen Seelenregungen mustert, zensuriert und nicht in den Salon einläßt, wenn sie sein Mißfallen erregen. . . .

Aber auch Regungen, welche der Wächter über die Schwelle gelassen, sind darum nicht notwendig auch bewußt geworden, sie können es bloß werden, wenn es ihnen gelingt, die Blicke des Bewußtseins auf sich zu ziehen. Wir heißen darum diesen zweiten Raum mit gutem Recht das System des Vorbewußtseins“ (Freud, GWX/ 305).

Das Fräulein glaubt nun listig, ihren ein strenges Regiment führenden Gott, ihr Über-Ich, überlistet zu haben und kann nun ihren Verfolger anschauen, ohne sich umdrehen zu müssen. Sie kann so bei der Auseinandersetzung mit ihrem Animus und ihrem triebhaften Selbst Haltung bewahren. Nach rückwärts zu schauen ist ihr nämlich zuwider, sie glaubt es der Konvention geschuldet zu sein, aber das hinter ihr Liegende steht auch für die Vergangenheit, in die man blicken muss, um zu Selbsterkenntnis gelangen zu können. Das möchte sie um jeden Preis vermeiden.

Nun hadert sie mit sich ob der Legitimität ihres Tuns. Als ob sie sich vor einer Autorität rechtfertigen müsste, dass sie in diesem Hof stehen dürfe, stellt sie die dreimal variierte Frage: „Darf sie hier nicht lehnen . . . ?“ Sie befindet sich in einem Zwischenbereich zwischen Schatten und Licht, an der „Grenzscheide zwischen der Dunkelheit des schattigen Hofes hinter sich und dem besonnenen Platze“ (KW6 151). Grenzen trennen gemeinhin Territorien, die von verschiedenen Prinzipien regiert werden. Um als Mensch ganz zu werden, ist es notwendig, die Prinzipien, die das menschliche Leben regieren, miteinander zu versöhnen. Die Tatsache, dass Kopf und Bauch zusammen gehören, muss das Fräulein jedoch erst einmal akzeptieren, um Schritte auf eine geglückte Individuation hin zu tun. Durch die Beschreibung der Dinge, die sie sieht, gibt der nächste Satz ihre Entscheidung preis: die Gärten, „deren Alleen im Abhang des Hügels sich verlieren.“ Sie scheint auf dem Weg zu ihrem anderen Selbst schon ein Stückchen weiter gekommen zu sein. Der Garten wirkt nicht mehr lasterhaft: „viele Leute haben von hier oder daneben von den Kirchenstufen aus den Platz schon beobachtet“ (KW6 151). An dieser Stelle wird das Fräulein erneut Teil einer Gruppe, wodurch in ihren Augen ihr Handeln erst legitimiert zu werden scheint. Es wird damit auf ein Motiv am

Anfang zurückverwiesen, da sich das Fräulein eines konventionskonformen Verhaltens vergewissern muss.

Auf den folgenden zweieinhalb Seiten wird das Erleben des sexuellen Verschmelzens als Metapher für das psychische Einswerden geschildert. Die Beobachtungen des Fräuleins wirken zunächst grotesk. Das beobachtete Touristenehepaar wird als ein Wesen mit vier Beinen, zwei Köpfen, und vier Armen beschrieben, selbst die drei Beine des Stativs gehen mit dem Bein des Pferdes auf dem Denkmal eine Union ein. Auch die Blicke des Ehepaares, die sich im Buch treffen (*KW6 151*), werden im Hinblick auf eine Vereinigung betrachtet. Der Fremdenführer in Rot, die Säule als phallisches Objekt, das aufklaffende Gesangbuch, der rote Blick des Verfolgers, die nunmehr vernehmbar zwitschernden Sperlinge: Wortwahl und Motive bilden einen mit sexuellen Anspielungen reichen Klangteppich (*KW6 152*). Es kommt schließlich in einem ekstatischen Inferno zum Zusammenbruch des getrennten Weltbildes. Broch kritisiert mit seinem mokanten Seitenhieb auf die mit einem Baedeker bewaffneten Touristen die allgemeine Unselbständigkeit des Denkens, dass man sich sagen lassen muss, ob etwas schön sei, oder in Ordnung. „Sie kommen, um den ovalen Platz zu betrachten und um des fürstlichen Erbauers zu gedenken; für sie ist Ordnung und sie haben soeben aus ihrem roten Buch erfahren, daß dies eine schöne Architektur sei“ (*KW6 152*). Die Ordnung ist in dem Buch, in den Konventionen festgehalten, aber plötzlich kann das Fräulein die Worte nicht mehr „entziffern,“ sie kann der Ordnung keinen Sinn mehr abgewinnen. Dieses Bild wird übertragen auf die repräsentative Architektur, durch die sie sich zu Beginn noch so geborgen fühlte. Denn nur wenn man weiß, d.h. hier, wenn es einem gesagt worden ist, kann man die Botschaft hinter der Architektur lesen. Sie spiegelt aber keineswegs die

Wirklichkeit wieder, wie das Fräulein mit einem Mal schmerzhaft feststellt. In der vom Fräulein eingangs so geliebten Feudalgesellschaft spiegelt die Autorität des Fürsten diejenige Gottes, und diese wird wiederum in der Gestaltung des steinernen Raums gespiegelt. Fehlt jedoch die Autorität eines Fremdenführers, sagt es einem also niemand, „so weiß man es nicht, dann ist der Rund um das Monument niemals der Himmel, ist das Wort im Gebetbuch niemals der Gesang der Engel“ (KW6 152). Daraus folgt, dass die Kinderwagen mit Inhalt den Park keinesfalls schänden, und dass die anfängliche Entrüstung des Fräuleins gegenstandslos geworden ist. Die vermeintlich gottgegebene Ordnung löst sich auf, Erde und Himmel können sich berühren.

Die Ursache für den von Broch so eindringlich dargestellten Kontrollverlust und die dabei entstehenden Gefühle des Fräuleins erklärt Aniela Jaffé wie folgt:

The immediate experience of archetypal contents is by no means an everyday event, and in most cases the individual reacts with deepest emotion, occasionally with fear. Two examples will show that the emotion springs from a feeling of helplessness on the part of the individual or ego-personality with respect to forces that arise from his own psyche, but which nonetheless he cannot control. Without his cooperation, without his willing it, archetypal images emerge from the realm that transcends consciousness and work their powerful effects. They seem to be characterized by an intentionality, a dynamism or an autonomy, and it is this which lends to them the deeply moving character of the numinous, comparable to the experience of a demonic or godly might. (*Mystic* 5)

Die Gedanken des Fräuleins beginnen eine wahre Sintflut an umwälzenden Gedanken, ihre bis dahin sakrosankten Einstellungen sieht sie durch die schon zu Beginn erwähnte

Wolke, den „Sendboten größeren kosmischen Geschehens“ (KW6 146), in Frage gestellt. „Doch ist nicht jede Wolke schon Mittlerin zwischen Erde und Himmel? löst sie nicht die Erde auf, zieht sie nicht den Himmel herab, auf daß sein Rund sich dränge zwischen die Häuser und die Mauer der Plätze, sie zu sprengen, das sträfliche Rund der Nachahmung?“ (KW6 153). Der Verdammung des Mimesisprinzips folgt ein apokalyptisches Bild, in dem sich das Bestehende auflöst: „die Spiegelung des Großen im Kleinen ist aufgehoben, es ist das Schöne und die Schönheit aufgehoben, es jagen die Pferde der Monumente aus der Schönheit ihrer Erstarrung und sie fliegen davon“ (KW6 153). In diesen Sätzen findet sich geradezu ein Künstlermanifest der Gnostiker: Das Bestehende muss sterben, um Neues gebären zu können. Schönheit ist eine Kategorie, die auf nichts mehr zutrifft, „kein Bild kann mehr festhalten, was geschieht“ (KW6 153), weil die neue Wirklichkeit nicht mehr mit den herkömmlichen Mitteln gespiegelt werden kann. Das alte Ich muss durch das Fegefeuer.

In diesem Inferno, in welchem das Fräulein sich mit dem anderen Teil ihres Selbst vermählt, begleitet von dem „zu einem pfeifenden Sausen“ angeschwollenen „Zwitschern der Sperlinge“ (KW6 153), ist ihr der Schatten abhanden gekommen, d.h. ist das ihr zunächst als abstoßend Triebhafte und als schlecht Empfundene ihrer Persönlichkeit integriert. Noch muss sie sich sammeln, ihre neu gefundene Ganzheit verstehen, mit der sie noch hadert. Sie findet sich jedoch zunehmend mit diesem zuvor unbekannten Anteilen ihrer Persönlichkeit ab: „es war wohl gleichgültig, denn es gab keinen Schatten mehr“ (KW6 154). Der Verfolger hat sich zu Schützenswertem gewandelt: „vielleicht auch, um den Verfolger zu schützen, vielleicht, um mit ihm zu flüchten, ehe es zu spät

sein würde, vielleicht, um ihn in einem Schrank zu verstecken, löste sich das Fräulein mit großer Anstrengung von der Mauer los und wandte sich dem Hof zu“ (KW6 154).

Das Fräulein wendet sich dem Hof zu, und in diesem Augenblick übernimmt die Persona wieder das Ruder. Es hat sich jedoch ein unmerklicher Wandel vollzogen. Die Gebäude, das Denkmal, Licht und Schatten, sind nun nicht mehr Spiegelungen anderer Wirklichkeiten und ihrer Hierarchien. Das vormals noch unabgeschlossene Erlebnis (KW6 148) ist abgeschlossen (KW6 154). Weit davon entfernt, eine reaktionäre Wiederherstellung der Wirklichkeit darzustellen, erfährt die Bewertung der Umwelt eine positive Veränderung. Angst vor einer erneuten Konfrontation mit einem Proletarier oder gar Kommunisten, Metaphern für das kollektive Unterbewusstsein, besteht keine mehr.

Das Fräulein schreitet nun „mit einem Gefühl der Treue“ zur Kirche. Ohne Hemmungen betritt sie die Kirche durch eine früher Adeligen vorbehaltene Tür. Die stillschweigende Anmaßung, die früher in dieser Handlung gelegen haben muss, wird abgetan. Sie sieht es nun als ihr Recht, ebenfalls durch diese Tür in das Gotteshaus „einzuziehen.“ Vor allem aber lässt sie den Hof mit seinen kathartischen Erlebnissen nicht links liegen, sondern signalisiert durch ihre Absicht, diesen Raum erneut aufsuchen zu wollen, dass sie mit sich im Reinen ist. „Kein Teil der Seele des Fräuleins brauchte mehr mit einem anderen zu sprechen, so einstimmig klangen die Teile ineinander, kaum, daß das Fräulein, süßer Hoffnungslosigkeit voll, an sich selbst zu denken vermochte“ (KW6 154). Wie kann Hoffnungslosigkeit mit dem Attribut „süß“ versehen werden, wenn sich die Hoffnungslosigkeit nicht auf die Rückkehr zu einer unbewussteren Stufe, also einer Regression im Individuationsprozess bezieht? Kann man die Integration des Schatten und des Animus im Individuationsprozess deutlicher aussprechen?

6.3 „Ein Abend Angst“

Die Erzählung „Ein Abend Angst“ beginnt nur scheinbar unschuldig mit der Beschreibung einer gewöhnlichen städtischen Abendszene im Frühling. Es geht ein leichter Nachtwind, eine gewisse Feuchtigkeit liegt in der Luft. Ein junger Mann, leicht angetrunken, ist in der Nacht unterwegs und glaubt, sich durch das Öffnen seiner Jacke Kühlung verschaffen zu können, windet sich durch die Menschen auf der Außenterrasse eines Lokals in dessen Innere. Aber schon in der Anlage und der Wahl der sprachlichen Mittel der ersten drei Abschnitte lässt sich erahnen, worauf der Verrätseler Broch hinaus will. „Ein Abend Angst“ ist ein Lehrstück über allzu menschliches Verhalten, nämlich die Bevorzugung des Im-Schein-Lebens, der Entscheidung, sich im alltäglich Irdischen gefangen halten zu lassen und die menschliche Anlage zur Transzendenz zu verneinen, auch wenn man eine Wahl hat. Es beginnt mit einem Hinweis auf das Sonnengleichnis³⁹ Platons, das dem Liniengleichnis und dem Höhlengleichnis in Platons *Politeia* vorangeht. Sowohl das Sonnengleichnis als auch das Höhlengleichnis, die ja schon an sich symbolischer Natur sind, werden weiteren Symbolisierungen unterworfen. Aber nun der Reihe nach.

Überdeutlich wird darauf hingewiesen, dass mit der Tageszeit Nacht und dem noch darüber hinaus gespannten Sonnensegel vor dem Lokal das natürliche Licht der Sonne und damit das Erkenntnisfördernde gänzlich aus der Erzählung verbannt ist. Der Gegensatz Tag und Nacht wird noch durch das Gestreifte des Sonnenschutzes betont. Im Sonnengleichnis weist Platon darauf hin, dass erst durch die Lichtquelle Sonne die Welt für das Auge sichtbar wird. Da die Sonne für die Idee des Guten an sich steht, bedeutet

³⁹ Siehe Anhang S. 134

dies analog, dass erst durch das Schauen der „Idee des Guten“ Erkenntnisfähigkeit entsteht. Erst wenn die Seele sich auf von der Wahrheit Beleuchtetes richtet, kann sie zu Erkenntnis gelangen. Da in der gnostischen Lehre das Erkenntnisstreben den Weg des menschlichen Geistes und seiner Seele zur Einswerdung mit seinem Ursprung darstellt, wird deutlich, dass die Abwehr der Sonne auch ein Sichverschließen vor der Erkenntnis versinnbildlicht. Bleibt der Mensch dem von der Sonne Unberührten verhaftet und damit letztlich dem von der Idee des Guten Unberührten, verharret er in Meinungen, anstatt zu wahrer Erkenntnis zu gelangen. So bleibt er allein dem sinnlich Wahrnehmbaren verhaftet und kommt seinem Ziel in der Welt hinter den Wahrnehmungen nicht näher.

Das „Sonnensegel“ mit der Feuchtigkeit die–mit Sehnsucht gedacht–von einem Meer herzukommen scheint, schafft eine Stimmung des Aufbruchs, fast als bräuchte man sich im Korbstuhl, dessen Leichtigkeit erwähnt wird, mit geblähtem Sonnensegel wie Moses in seinem Schilfkörbchen nur seinem höheren Schicksal entgegentreiben zu lassen. Aber selbst der Ursprung der Feuchtigkeit auf dem Pflaster, der von anderen Welten zu sprechen scheint, ist ganz prosaischer Natur. Ein Straßenreinigungsfahrzeug fuhr gerade vorbei. Auch hier wird wieder der größtmögliche Kontrast zwischen Schein und Sein angestrebt.

Dem jungen Mann aus der Erzählung jedoch sind solche Überlegungen fremd. Er scheint nicht mehr nüchtern, d.h. hat Schwierigkeiten, die Wirklichkeit bis auf rein Physisches zu erfassen.

Das Eintreten in das Lokal geschieht über leicht stickig riechende Kokosmatten. Man kann sich denken, dass das stickig Riechende an ihnen Teil des Auflösungs- und

Zerfallsprozesses dieser organischen Produkte ist. Der junge Mann tritt sozusagen über Verwesendes in das Lokal.

Broch nutzt neben semantischen auch logische Gegensätze, um die Stimmung der Erzählung in der Schwebe zu halten. Dass der junge Mann beim Eintreten denkt, es sei im Lokal kühler und sich trotzdem in die Nähe der Tür setzt, damit er die „kleinen Windstöße sozusagen aus erster Hand“ (KW6 155) abbekommt, also gleichzeitig denkt, dass es draußen kühler ist, gehört zu diesem Einsetzen von logischen Gegensatzpaaren. Ein weiteres und ungewohntes Gegensatzpaar „lau-kühl“ (KW6 155) greift die Reihe der Kontraste ebenfalls auf. Von der in der Schwebe gehaltenen Stimmung, hervorgerufen durch die auffallenden Gegensätze, zur Assoziation der Zeitlosigkeit ist es nicht weit, heben sich Gegensätze doch selbst auf. Selbst den Bläschen des Bierschaums können wir beim Dehnen zuschauen, sie zerplatzen in Zeitlupe (KW6 155). In der Tat bleibt die Zeit sogar vollends stehen, bricht das Grammophonspiel ganz ab, als der junge Mann eintritt; erst am Ende der Erzählung hebt das Spiel wieder an. Wir erleben so eine Erzählung, deren erzählte Zeit so lang wie das Wechseln einer Platte auf einem Grammophon dauert und deren Erzählzeit so lang ist, wie das menschliche Suchen nach Erkenntnis. Zeitdehnung und Zeitraffung in einem—gibt es ein extremeres Gegensatzpaar?

Das Tableau, das sich weiter entfaltet, ist eine Variante des Höhlengleichnisses, wenn auch eine ungewöhnliche. Der junge Mann setzt sich auf eine Lederbank, „die unter der Spiegelreihe die Wände entlang lief“ (KW6 155). Damit sitzt der junge Mann vor der Platon'schen Mauer, der Spiegel hinter seinem Rücken nimmt die Rolle des Teils der Höhle ein, in dem Gegenstände vorbeigetragen werden. Das, was der junge Mann im Lokal sieht, die vermeintliche Wirklichkeit, sind die Schatten auf der Wand des

Höhlengleichnisses. Er betrachtet mit dem Geschehen im Lokal sozusagen die Höhlenwand Platons.

Der Fußboden des Lokals besteht aus blau-weißen Marmorquadraten: blau-weiß wie der Himmel mit Wolken, aber gleichzeitig ein Himmel am Boden. Quadrate symbolisieren das Irdische, das marmorne Schachbrettmuster steht daher im Gegensatz zur Farbe des Himmels für das Irdische, ein weiteres Gegensatzpaar.

Auf dem Boden befinden sich Sägespäne. „Reste von Sägespänhäufchen sind noch sichtbar, sie verdichten sich um die Grundplatten der gußeisernen Tischfüße zu kleinen Dünen“ (KW6 156). Diese können ein erster Hinweis auf das ehebrecherische Verhältnis der beiden Belauschten im nachfolgenden „Gespräch“ gedacht sein. Im Gegensatz zum Sägemehl, das zum Aufsaugen von Flüssigkeiten diente, war das Säg'spänstreuen in Bayern und Österreich früher ein Brauch zur Denunzierung von Ehebrechern. Auch könnte es eine Andeutung an das Streuen von Sägespänen in Tristan und Isolde sein, um Isolde des Ehebruchs zu überführen. Das mag jedoch Spekulation sein. Am Ende denkt der junge Mann, dass es sich um Sägespäne handelt, um vergossenes Blut aufzusaugen.⁴⁰ Hier könnte Broch jedoch die Begriffe Sägemehl und Sägespäne austauschbar verwendet haben, wie er ja bekanntermaßen mit Begriffen nonchalant umging. Sägespäne haben aber außerdem auch die Farbe von Sand, so dass Broch hiermit an die Meerthematik aus dem Anfangsabsatz anknüpft.

Was sich nun abspielt, ist wie ein Wink Brochs mit dem Zaunpfahl. Es wird berichtet, wie am Nebentisch jemand sitzt und sich unterhält, aber der junge Mann sei zu

⁴⁰ Sidler interpretiert die Erwähnung der Sägespäne am Anfang der Erzählung dahingehend, dass die Geschichte sich gleichzeitig vorwärts und rückwärts entfaltet, bzw. von beiden Enden auf den Tod zuläuft, d.h. der Tod den „Drehpunkt der Zeit“ darstellt („Einheitsphantasien“ 14).

faul hinzuschauen. Die geistige Faulheit, diese durch Trägheit herbeigeführte, unnötige Ignoranz des sich mit Abbildern und Vorstellungen begnügenden Individuums, wenn doch die Wirklichkeit greifbar wäre, prangert Broch hier direkt an. Broch stellt durch eine Wiederholung sicher, dass der Leser diese Kritik nicht überliest. Nachdem der junge Mann sich durch Assoziationen, ausgelöst durch die Stimmen am Nebentisch, eine klare Vorstellung über ihre Eigenschaften gezimmert hat, heißt es: „Aber jetzt sah er absichtlich nicht hin“ (KW6 155). Er will also seine inneren Schattenbilder nicht an der Wirklichkeit messen; er entscheidet bewusst, sich selbst die Ketten einer geistigen Gefangenschaft anzulegen, sich nicht aus der Höhle des Unwissens herausführen lassen. Zur Erlösung führt so kein Weg.

Die beiden körperlosen Stimmen werden von dem jungen Mann in nun schon gewohnter Weise als Gegensatzpaare charakterisiert: einmal als guttural-mütterlich bzw. knabenhaft-männlich (KW6 155), wobei er der weiblichen Stimme einen dicken Körper und dunkle Haare (KW6 155) hinzu phantasiert und der männlichen Stimme einen kleinen Körper und blonde Haare (KW6 158). Es ist zu bemerken, dass dem Attribut „männlich“ nicht das Attribut „weiblich“, sondern der Ausdruck „mütterlich“ entgegengesetzt wird. Die Höhle hat C.G. Jung später als naheliegendes Symbol des Weiblichen identifiziert. In der Höhle verbleiben zu wollen scheint auch Platon mit der Verhaftung des Mütterlichen im allein sinnlich Wahrnehmbaren gleichzusetzen. Broch schließt sich ihm mit diesem Bild an. Petersen (112) weist zudem mit Hinweis auf Roethke nach, dass Broch durchaus eine zeittypische und vom heutigen Standpunkt betrachtet konservative

Geschlechterauffassung⁴¹ vertrat. Das wiederholt erwähnte Mütterliche der Stimme am Nebentisch kann daher durchaus als weiterer Hinweis darauf gewertet werden, dass das Lokal als eine Metapher für die Höhle des Höhlengleichnisses fungiert. Zu diesem Themenkreis passt auch die Bestellung von Milch. Dem jungen Mann wird übel und er denkt, dass ihm eine Milch gut tun könnte. Milch wird von manchen als Hausmittel gegen die Folgen übermäßigen Alkoholkonsums empfohlen. Aber die Milch kommt hier auch ins Spiel, um die Welt des Mütterlichen noch einmal zu beschwören, sind es doch vor allem Kinder, die Milch trinken. Insofern kann der Wunsch, Milch zu trinken, als Regressionswunsch interpretiert werden. Schließlich kann man als Kind relativ sanktionsfrei Verantwortung für sein Tun abstreifen. Der junge Mann ist zu einem bestimmten Grad mit der Stimme des „knabenhaft-männlichen“ Phantasmas identisch, denn er denkt daran, sich als Möglichkeit zur Rettung aus der phantasierten, misslichen Situation umzubringen. „Wenn ich mich umbringe, . . . so gehe ich mit gutem Beispiel voran und der Kleine ist von ihr befreit“ (KW6 157). Wie kann der „Kleine“ durch diesen Schritt befreit werden, ohne selbst diesen Schritt zu tun?

Für den jungen Mann in der Erzählung wird seine eigene Vorstellung zur Wirklichkeit, wenn er sich ein vermeintlich dramatisches Gespräch vorstellt, das am Nebentisch geführt wird. Das, was er zu hören glaubt, scheint das Echo seiner Gedanken zu sein. Die Gedanken, die er denkt, sind gleichsam das Echo, das sich im vorgestellten

⁴¹ Eva Reichmann stellt anhand einer Analyse der Romane Brochs die These auf, dass Broch Frauen vielschichtig darstellt, aber dass die Darstellung der „Heiligen“ überwiege. Im Gegensatz zu Werken seiner Zeitgenossen in denen Frauen die männliche Existenz durch ihre Sexualität gefährdeten, seien es bei Broch die Mütter, von denen eine Bedrohung ausginge, da sie unfähig seien, den Männern ihre Angst vor der Einsamkeit zu nehmen (187).

Gespräch materialisiert, wie auch in der Höhle des Höhlengleichnisses nur Echos gehört werden können:

„Schön ist heute die Nacht . . . unter den klingenden Sternen“, sagte die sanfte Stimme der Frau.

„Unter den klingenden Sternen des Todes“, sagte der junge Mann, und wusste nicht, ob er es gesagt hatte. (KW6 160)

Zur Schattenwelt passt auch die Beobachtung der Barfrau und des Kellners durch den jungen Mann: „Wenn sie mit dem Kellner dort sprach, dann sah man ihr Profil und zwischen Ober- und Unterkiefer ergab sich ein Dreieck, das sich öffnete und schloss“ (KW6 157). Der Kellner und die Barfrau erscheinen wie Personen eines Schattentheaters, in dem die Figuren im Profil gesehen werden und aus deren Mündern kein Laut entweicht. Wer die Stabfiguren des Schattenspieltheaters kennt, wird die Beschreibung der mechanischen Bewegung des Öffnens und Schließens des Munddreiecks als sehr zutreffend empfinden. Der junge Mann verstrickt sich jedoch nicht nur in Vorstellungen über den Inhalt des Gesprächs, sondern auch über seine eigene Verstrickung in das vorgestellte Gespräch. Broch macht dies anhand der Vorstellung der Linien sichtbar, die als gedachte Stimm- und Atemlinien aus den Mündern zusammen „fließen“ und sich „vermählen“ (KW6 156), „verflechten“ und „Knäuel“ (KW6 158) bilden. Und als hätten die Stimmen ein Eigenleben bekommen, verflechten sie sich immer wieder aufs Neue. Während die Weltenschlange Ouroboros, die sich selbst in den Schwanz zu beißen scheint, weltumfassend Anfang und Ende symbolisiert, verknäulen sich die Stimmen ziellos, ohne Ordnung. Die Situation droht zu entgleiten.

Eine weitere Symbolspirale schafft Broch in Bezug auf die Analogien zum Sonnengleichnis mit dem Begriffsfeld „Spiegelungen.“ Er beginnt mit der Beobachtung des jungen Mannes, dass der Kellner „eine spiegelnde Glatze“ (KW6 158) hat, also mit einem Phänomen an sich. Der nächste Schritt ist die Befriedigung des jungen Mannes mit dem Erkennen der Reflexion „der Mittellampe auf der Glatze des Kellners“ (KW6 158) als Ursprung dieser Spiegelung. Desgleichen funktioniert die Erwähnung einer „Reihe Gläser“ (KW6 160), einer „Kette von Gläsern“ (KW6 160), die leise klingen. Diese werden im nächsten Gedanken zu „klingenden Sternen“ und im nächsten Schritt noch um eine weitere Stufe zu „klingenden Sternen des Todes“ (KW6 160) überhöht. Der Gefangene der Platon'schen Höhle glaubt, aus den beobachtbaren Schatten Rückschlüsse auf den Ursprung der Dinge ziehen zu können, aber das, was die vermeintliche wirkliche Welt beleuchtet, ist nur ein müder Abklatsch der Sonne, der Idee des Guten, gezähmtes Feuer, es ist nur eine Glühbirne. Welch schrecklicher Irrtum! So ist es auch mit dem vermeintlichen Klang der Sterne, es ist nur das Aneinanderschlagen, das Klirren der Gläser. Am Ende der Erzählung wird, wie wir sehen werden, diese Thematik wieder aufgegriffen.

Während der junge Mann nun eine Lebensbedrohung heraufbeschwört, glaubt er, einen Mann ins Lokal kommen zu sehen, von dem eben diese Bedrohung ausgeht. Die Erwähnung des aufkommenden Windes draußen dient der Verstärkung des Eindrucks, dass nun eine Handlung zu erwarten ist. Das Thema des Todes nimmt im vorgestellten Gespräch immer mehr Raum ein, obwohl es keine wirkliche Bedrohung gibt. Das ist zwar nur konsequent, denn letzten Endes läuft ein Leben in der völligen Erkenntnislosigkeit auf eine tote Existenz, auf Unerlöstheit hinaus, wobei Unerlöstheit in der Gnosis eine

größere Bedrohung als der Tod darstellt. Indem der junge Mann sein Leben so wählt, wie er es tut, werden die Schatten an der Höhlenwand jedoch in hilfloser Weise fehlinterpretiert. Die Übelkeit aufgrund zu großen Alkoholkonsums wird von ihm zur Lebensbedrohung stilisiert.

Ein Mann mit Schnurrbart tritt also ein, und es entspinnt sich ein Gespräch mit dem Fräulein an der Theke über einen Zeitungsartikel. Ein Revolver wird hervorgeholt. All dies bekräftigt die Vorstellungen des jungen Mannes über eine akut eintretende Katastrophe. Broch macht aber deutlich, dass keine Aussage über den Wahrheitsgehalt der Beobachtungen getroffen werden kann, da er in paradoxer Weise einer „richtige[n] Vorbereitung“ eine verkehrte Abfolge (KW6 160) gegenüberstellt. Aus Platons Höhlengleichnis wissen wir, dass das Interpretieren von Ursache und Wirkung und zeitlicher Abfolge in einer Schattenwelt nicht möglich ist.

Die Verstrickung der Stimmen endet, als sich eine vierte Stimme, die Stimme des vermeintlichen Nebenbuhlers, zum Trio der Stimmen gesellt und sagt: „Die Exekution kann beginnen.“ Worauf Broch den jungen Mann sagen lässt: „Nun ist die Kette geschlossen“ (KW6 161). Sein Schicksal scheint besiegelt. Denkt man an die in Ketten gelegten Gefangenen in der Höhle Platons, so klingt mit dem Bild des Kettenschließens das Klicken von Handschellen und damit von Fesseln im Allgemeinen mit. Das Schicksal des jungen Mannes ist in der Tat besiegelt, wie man am nachfolgenden Dialog mit dem Kellner ablesen kann. Der junge Mann will nun angesichts des vermeintlich bevorstehenden Todes den „Traum“ aufdecken und schaut zum Nebentisch, der erwartungsgemäß leer ist. Das Schattenspiel ist zu Ende.

In der gesamten Erzählung ging es im belauschten Gespräch ständig um Geld, das der „käufl[ic]h[e]“ (KW6 159) Nebenbuhler durchaus annehmen und damit Leben verschonen würde. Der junge Mann signalisiert nun dem Kellner, dass er bezahlen möchte. Es ist das einzige Mal, dass Broch dem jungen Mann einen Satz im Futur in den Mund legt: „Ich werde zahlen,“ sagte der junge Mann, „ich . . . “ (159). Dieser Satz ist nicht nur der einzige im Futur, er scheint auch der einzige unanfechtbare der Erzählung zu sein, obwohl er von dem jungen Mann nicht so gemeint wird. Die metaphysische Implikation seiner eigenen Aussage bleibt ihm verborgen. Menschen „zahlen“ unausweichlich für alle Entscheidungen, die sie im Leben treffen. Und so kommen wir auf vielen Umwegen, über die Figur des Mannes mit dem Revolver, über getroffene, aber unausgesprochen getroffene Entscheidungen zu dem möglicherweise von Broch gemeinten Tierkreiszeichen der Erzählung, dem Schützen. Broch verteilt innerhalb der Erzählung gezielt Hinweise auf das Wortfeld des Schützen.⁴² Wie wir in dem Sprachanalyseteil dieser Arbeit sehen werden, ist seine Methode, die Textkohärenz trotz langer Satzketten durch Wiederholungen herzustellen, sehr wirksam.

Die ausgesetzte Zeit setzt bei der Aufdeckung des Traums mit dem Erklingen der Musik des Grammophons wieder ein. Es wird „Le Père de la Victoire“⁴³ gespielt, ein um die Jahrhundertwende sehr beliebtes Stück, das zunächst als patriotischer Marsch aber später als Trinklied und Zirkusmarsch (Studwell 13) große Beliebtheit errang.

⁴² 3x schützen, und das Homonym Schützen. schießen, schußbereit, ermorden, 2x töten. Blut, 2x Revolver, 2x Waffe, 3x Tod, Exekution, 2x Sterben.

⁴³ Text und MP3:

http://www.fncv.com/biblio/musiques/chants_republique_empire/pere_victoire/index_va.html
„Père la victoire,“ der Titel, unter dem das Lied normalerweise archiviert wird, wurde 1888 vom französischen Komponisten Louis-Gaston Ganne komponiert. Es war vor allem in Lokalen in denen Live-Musik gespielt wurde sehr beliebt. Broch hatte eine große Abneigung gegen „Kapellmeistermusik.“ Der Hinweis auf diese Zirkusmusik kann also als Verstärkung der Vulgarität der Situation verstanden werden.

Möglicherweise drückt Broch damit seine Haltung gegenüber der von ihm nicht ernstgenommenen Gesellschaft aus, die er möglicherweise als Zirkus empfindet.

Am Ende der Erzählung heißt es: „Die Kassiererin begann nun die Gläserreihe zu reinigen. Sie nahm ein Glas nach dem andern, es klirrte klingend, und jedes Glas spiegelte die Lichter des Lokals“ (KW6 162). Beleuchtet von den Lichtern des Lokals, dem Ersatz für das wahre Licht, ist auch nur die Ersatzwelt zu sehen. Die Dinge weisen nicht über sich hinaus. Die andere Wirklichkeit, zu der der Mensch im gnostischen Denken berufen ist, bleibt dem jungen Mann dieser Erzählung verwehrt. Er stellt damit den Prototyp des Hylikers dar.

Betrachtet man die gesamte Erzählung, kann man den Titel der Erzählung „Ein Abend Angst“ nicht nur auf einen Abend oder auf einen kurzen Zeitraum beziehen, den man zum Wechseln einer Schallplatte braucht, er steht vielmehr für ein Menschenleben selbstgewählter Angst, die den frühen Abend der menschlichen Möglichkeiten garantiert.

6.4 „Die Heimkehr“

„Die Heimkehr“ ist mit etwas mehr als 34 Seiten die längste der fünf bekannten und fertig gestellten *Tierkreis-Erzählungen*. Broch schuf mit dieser Erzählung ein dichtes Ideengewebe, in dem Motive der gnostischen Denktradition die Kettfäden bilden und Motive aus der griechischen und nordischen Mythologie sowie aus Physik und Psychoanalyse die Schussfäden. Die Verschränkung dieser unterschiedlichen Motivstränge funktioniert deshalb überzeugend, weil sie trotz ihrer Unterschiedlichkeit alle dazu dienen, das Thema der Erzählung „Die Heimkehr“ durch ihre Vielheit

eindringlich zu verdeutlichen. Wie jemand an einen zunächst als fremd eingeführten Ort „heimkehren,“ also zurückkehren kann, ist ein Lehrstück Brochs über die „wahre“ Heimat des Menschen.

Vordergründig wird die Geschichte eines Handlungsreisenden A. erzählt, der mit dem Zug am späten Nachmittag in einer ihm fremden Stadt ankommt, aus unerfindlichen Gründen dem architektonisch interessanten, dreieckig angelegten Bahnhofsvorplatz verfällt, ein Zimmer in einem Haus an diesem Platz bei einer alten Dame, der Baronin W., mietet, und sich dort fühlt, als sei er heimgekehrt.

Obwohl zunächst etwas absurd erscheinend, geschieht nichts Außergewöhnliches, und doch hat Broch mit dieser Erzählung all jene Themen miteinander verwoben, die seinem Verständnis nach von existentieller Bedeutung für die Selbstvergewisserung des Individuums in dieser Welt sind, und die zutiefst gnostischen Ursprungs sind. Dieser gnostischen Grundeinstellung ist die Auswahl der eingesetzten Motive und Wortfelder geschuldet, erst durch sie wird der Titel der Erzählung verständlich. Aufgeworfene Fragen beziehen sich auf die Beziehung, in welcher Leib und Seele des Menschen zueinander stehen; ob Leiblichkeit Tod, Seele Ewigkeit bedeutet; wie der Mensch in Beziehung zu anderen Menschen, zu der ihn umgebenden Natur und der von ihm gestalteten Umwelt steht; ob es so etwas wie Schicksal gibt, oder ob der Mensch mit seinen Entscheidungen den Lauf der Dinge beeinflussen kann. Letztlich ist „Die Heimkehr“ eine Allegorie auf das Ankommen an jenem transzendenten Ort, der für den gnostisch Inspirierten Heimat ist, nämlich das lichterfüllte Pleroma.

Daher sind Bilder, in denen das Licht eine Rolle spielt, hier von besonderer Bedeutung: vom Glanz der Fenster im Abendlicht, über den Regenbogen und, wie wir

noch sehen werden, bis zum Beruf des A. Augenfällig ist auch das wiederkehrende Motiv des Dreiecks, sei es in architektonisch geometrischem Zusammenhang, sei es in den Beziehungen, ja bis hin zu den Anfangsbuchstaben der Namen der Protagonisten. Schließlich sei noch erwähnt, dass Broch die Verwobenheit des Einzelnen, der belebten und unbelebten Natur sowie menschengemachter Dinge häufig durch Linien und Fäden verbunden beschreibt.⁴⁴

Nun aber zur Erzählung selbst. Ein Reisender, im weiteren Verlauf der Erzählung nur mit A. benannt und den Leser an A. aus „Eine leichte Enttäuschung“ erinnernd, kommt nach einer Bahnreise in einer Stadt an. Weder das Woher noch das Warum scheinen von Bedeutung. Der Leser wohnt dem Geschehen der Erzählung durch drei verschiedene Perspektiven bei. Einmal durch die Dialoge zwischen A., der Baronin W., dem Stubenmädchen Marie und der Tochter Hildegard, zum anderen aus der Perspektive A.s, in Form eines inneren Monologs, und schließlich in einer Art Reflexion A.s, die völlig über das aktuell Geschehende hinausweist und das Jetzt nur als Sprungbrett nutzt, um zu Überlegungen über Transzendentes zu führen. Die Übergänge sind unmerklich und fließend. Die Tendenz des Protagonisten A., alles Geschehende auf sich selbst zu

⁴⁴ Diese Beschreibungen erinnern entfernt an Carlos Castanedas—ob seiner Authentizität umstrittene—Beschreibungen seiner Umweltwahrnehmung unter Peyote-Einfluss. Ohne der biografischen Leseweise eines literarischen Textes verfallen zu wollen, soll hier angemerkt werden, dass es nicht auszuschließen ist, dass auch Brochs Visualisierung der mannigfaltigen Beziehungen innerhalb des menschlichen Kosmos als Liniennetze unter dem Einfluss von Drogen entstanden sein könnte. Das ist nur eine Vermutung und soll Broch nicht als Drogenkonsumenten ausweisen. Es gibt in der konsultierten Literatur dazu keine Hinweise. Allerdings war in den 20^{er} Jahren Kokain die Gesellschaftsdroge Nummer Eins der Bohème, und zahlreiche Besucher des Literatentreffpunkts Café Central in Wien waren bekannt für ihren Kokainkonsum. Auch Freud (vgl. dazu Freuds Abhandlung von 1884 „Über Coca,“ die zur Einführung des Kokain in die Medizin beigetragen hat.) war lange Zeit Befürworter des Einsatzes dieser Droge (Beubler 6, 8). Die Gefahr der Abhängigkeit hervorrufenden Eigenschaften von Kokain, Heroin und Amphetaminen wurde erst später erkannt.

beziehen und mit schicksalsschwangerer Bedeutung aufzuladen, deutet auf eine narzisstische Persönlichkeitsstruktur A.s hin, die wohl mehr einem jugendlichen Protagonisten anstünde als einem 30-jährigen Edelsteinhändler, aber so und nicht anders will Broch seine Figur präsentieren.

A. tritt aus dem Bahnhofsgebäude und richtet seine Schritte nach links, was als symbolisch für das Unterbewusste gewertet werden kann, hin zur Gartenanlage. Das Naturerleben des A. hat in seiner Sinnlichkeit etwas Ekstatisches an sich.

Erst sah er bloß das feuchte Gras und die Sträucher zu seiner Rechten, oder besser, er roch sie, leicht hingegeben der plötzlichen Gelöstheit, die in der feuchten Luft flutete, und da die Äste eines Strauches über den eisernen Zaun ragten, griff er ins feuchte Laub und ließ es durch seine Finger gleiten. Es dauerte eine Weile, bis er sich so weit gesammelt hatte, daß er sich orientieren konnte. (KW6 162)

Ekstase ist in der Gnosis eine geschätzte Praxis, denn ekstatische Selbstentgrenzung erleichtert den Weg zu Offenbarungen und damit zu Erkenntnis. Somit ist mit dieser Eingangsszene das Feld gut vorbereitet für die kommenden Ereignisse, die vom Sinnlichen ausgehend das Sinnliche jedoch transzendieren.

A. erfährt also zunächst einen Moment der Desorientierung, sieht aber dann den Platz vor sich liegen. Es folgt eine Beschreibung der städtebaulichen Eigenschaften des Platzes, angelegt „zwischen 1850 und 1860 . . . Nachklang des Empire . . . ausnahmslos zweistöckig“ (KW6 163), gleichzeitig flicht Broch jedoch in die Beschreibung auch A.s Mutmaßungen über das Verkehrsaufkommen ein, „den freilich jetzt nicht vorhandenen, zu anderen Tageszeiten aber vielleicht stattfindenden Verkehr“ (KW6 162), den Eindruck, den der Platz auf A. macht, „in einem angenehm und ruhigen Einklang“ (KW6 162), und

lässt mit dem Vergleich des Platzes mit einem Teich, „erhoben sich die Häuser wie am Ufer eines grünen Teiches“ (KW6 163), geradezu lebendiges Wasser im Mittelpunkt des Platzes Wellen schlagen. Der Teich nimmt hier die Rolle des Meeres ein, auch wenn es sich nur um ein domestiziertes handelt. Auf seiner Oberfläche spiegelt sich das Licht der Sonne und ist so Mittler zwischen den ewigen Ideen Platons und dem Menschen. Broch lässt seine Erzählung zwischen all diesen Perspektiven oszillieren, übergangslos vom einen zum anderen wechselnd, und so an der Orientierungslosigkeit A.s teilhaben.

An dieser Stelle muss zum weiteren Verständnis ein kleiner Exkurs in die Vorstellung Platons von Raum und Kosmos eingeschoben werden, denn die ausführliche Beschreibung des Platzes kommt nicht von ungefähr. Vielmehr ist er symbolisch so stark aufgeladen, dass man ihn unter dem Gesichtspunktes des Raumes an sich betrachten muss.

Nach Dirk Evers (15) bildet Raum für Platon das vermittelnde Bindeglied zwischen Sein und Werden. Platon versuche, die Vorstellung „eines allem zugrunde liegenden Allgemeinen zu entwickeln,“ das „alles aufnehmen kann.“ Dieses alles Aufnehmende sei der Raum.

Dieser Raum ist kein Leerraum, er ist die Potenz, die aus sich heraus die durch die Ideen geordnete und stoffliche Mannigfaltigkeit hervortreten lässt. . . . Da Stoff Körper ist, hat er die Dimension der Tiefe, die wiederum sich aus Flächen aufbaut. Deshalb lassen sich die geometrischen Grundgrößen der Stoffe auf die Fläche zurückführen, deren elementare Gestalt das Dreieck ist. (Evers 15)

Das Dreieck dient als Beispiel eines geometrischen Gegenstandes, welcher der Welt der unwandelbaren ideellen Formen angehört (Evers 16). In Platons Vorstellung von der

Weltentstehung schuf der Demiurg die „zeitlichen Gegenstände . . . indem er auf die zeitlosen Ideen blickte und sie zum Vorbild nahm“ (Evers 16). Auf diese Ideenwelt jenseits der Zeit will Broch mit seinem intensiven Einsatz des Dreiecksmotivs aufmerksam machen.

Hinzu kommt Brochs Liebe für Mathematik, und so beschreibt er den Platz, wie ein Mathematiker ihn geometrisch beschreiben würde, nämlich als gleichschenkliges Dreieck mit symmetrisch angelegten s-förmigen Fußwegen. In deren Kreuzung steht ein Kiosk mit dreiseitiger Uhr (KW6 163).

Später erfahren wir, dass der Kiosk im Mittelpunkt des das Dreieck umschreibenden Kreises steht (KW6 189). Auch an anderer Stelle wird der Mittelpunkt des Dreiecks erwähnt, als es um die Beziehungen der drei Frauen und den Gerichtspräsidenten geht (KW6 185). Wir haben es also mit Schichten von Dreiecken in verschiedenen Sphären zu tun: im konkreten Platz und damit im Raum, im geometrischen und damit idealen Dreieck, in der dreieckigen Siedlung und damit in der Gesellschaft selbst und in den Beziehungen der Frauen untereinander und mit dem Gerichtspräsidenten und mit A.

Wir erfahren, dass es 17.11 Uhr ist, als A. auf die Uhr über dem Kiosk im Mittelpunkt der Gartenanlage schaut. So weit so gut, aber wer würde–wie Broch es nun tut–von einer Uhrzeit als „Grenzscheide“ (KW6 163) zwischen zwei Tageszeiten sprechen? Mit der Uhrzeit, die im Minutentakt auf der Uhr angezeigt wird, haben wir es mit einer Maßeinheit zu tun. Dass die Messbarkeit der Zeit jedoch von Bedeutung, gar möglich sein könnte, nimmt Broch sofort wieder zurück, wenn er von dem Übergang von Nachmittag in Abend als einer „Grenzscheide“ schreibt. Denn mit einer

Grenzüberschreitung werden Vorstellungen von anderen Welten mit anderen Gesetzen in Verbindung gebracht. Alles deutet so darauf hin, dass die Erzählhandlung sowohl der messbaren Zeit enthoben ist als auch den realen Raum transzendiert.

A. ist es, der nun eine Art Grenze überschreitet, indem er beschließt, an genau diesem Ort bleiben zu wollen, statt den Geschäften, die ihn anscheinend hierhergeführt haben, nachgehen zu wollen. Das Wohnen an diesem Ort wird A. zum Bedürfnis, und es wird deutlich, dass dieser Ort mit der Erkenntnissuche des pneumatischen Menschen in Verbindung steht, denn „wollte man an diesem Ufer weilen, so hieß es auf jene Bequemlichkeit verzichten, mit der einem bei der Ankunft im Hotel die Sorge um das eigene Schicksal abgenommen wird“ (KW6 164). Hier schwingt Brochs Kritik an jenen Zeitgenossen mit, die in ihrer Bequemlichkeit darauf verzichten, das in ihnen angelegte Streben nach Erkenntnis und damit nach der Erlösung zu verwirklichen. Sie geben damit die „Sorge um das eigene Schicksal“ ab.

A. begibt sich nun auf die Suche nach einem zu mietenden Zimmer an diesem Dreiecksplatz. Es war zu Brochs Wiener Zeiten durchaus üblich für Zimmerwirte, einen Zettel im Hauseingang anzubringen, mit dem sie ein zu vermietendes Zimmer anzeigten (Hamann 49). Es ist nun fast sechs Uhr, also etwa 45 Minuten währt A.s Suche schon, zweimal hat er den Platz umrundet, da gibt es ein Zeichen: „auf der rechten Seite des Platzes begannen die Fenster golden zu schimmern.“ Es ist anzunehmen, dass die Farbe Gold in diesem Zusammenhang eine Anspielung auf das Goldene Dreieck⁴⁵ ist, welches

⁴⁵ In der Geometrie wird ein gleichschenkliges Dreieck, dessen Seiten im Verhältnis des Goldenen Schnittes zueinander stehen, als Goldenes Dreieck bezeichnet. Der Goldene Schnitt (φ) beschreibt das Verhältnis von Strecken, die dadurch gekennzeichnet sind, dass die längere Strecke (a) in einem Drei- oder Rechteck zur kürzeren Strecke (b) im gleichen Verhältnis steht, wie die längere mit der kürzeren Strecke

wiederum als Hinweis auf den ideellen Charakter des Platzes gelten kann. Johannes Kepler wird folgender Satz, der angeblich aus den "Harmonices Mundi" von 1619 stammt, in den Mund gelegt: „Die Geometrie birgt zwei große Schätze. Der eine ist der Satz des Pythagoras, der andere der Goldene Schnitt. Den ersten können wir mit einem Scheffel Gold vergleichen, den zweiten als ein kostbares Juwel bezeichnen“ (Livio 62). Rudolf Steiner („Tempelbaulegende“) sieht im Goldenen Dreieck zudem die Trichotomie des Menschen Leib-Seele-Geist symbolisiert.

Ob das Grün der Bäume, das „metallisch hell glänzte“ (165), im Zusammenhang mit der teichartigen Anlage des Platzes ebenfalls eine Anspielung auf Steiners Interpretation (GA93) der von Christian Rosenkreutz wiedergegebenen Tempelbaulegende⁴⁶ und des „Ehernen Meeres“ ist? Dort wird erwähnt, dass das Becken, in das sich dieses „Eherne Meer“ ursprünglich ergießen sollte, von 12 bronzenen Rindern getragen werden sollte, Symbole der 12 Tierkreiszeichen⁴⁷ (Peter). Dass Broch Steiner rezipiert hat, ist gesichert, ob er sich auch mit den esoterischen Schriften Rosenkreutz‘ beschäftigt hat, ist uns nicht bekannt.

Obwohl es Broch in dieser Erzählung—wie auch den anderen *Tierkreis-Erzählungen*—um das Streben nach Transzendenz geht, nimmt er die einfachen Dinge wie

zusammen $(a+b)$ zur längeren Strecke (a) . Mathematisch ausgedrückt: $\varphi = \frac{a}{b} = \frac{a+b}{a} = 1 + \frac{b}{a}$. Das bedeutet, dass diese Rechenoperation beliebig oft wiederholt werden kann, sprichwörtlich „bis in alle Ewigkeit,“ wobei die erneute Teilung jeweils in gleichen Streckenverhältnissen resultiert. (Livio 80)

⁴⁶ In der Tempellegende, die auf dem 1. Buch der Könige basiert, wird u.a. von einem Eifersuchtsdrama um die Königin von Saba berichtet, in das Salomon und sein Bauherr Hiram verwickelt gewesen sein sollen. Hiram hatte ein riesiges metallenes Becken (1. Buch der Könige, 7, 13-51) geplant, das vor dem Tempel Salomons stehen sollte und so groß war, dass es mit „Meer“ bezeichnet wurde.

⁴⁷ „Ein zentrales Thema der Tempellegende ist der Guß des Ehernen Meeres (1 Kön 7,23 LUT), eines bronzenen Beckens, das vor dem Tempel auf zwölf bronzenen Rindern ruhte, die die Kräfte des Tierkreises symbolisieren“ (http://wiki.anthroposophie.net/Salomonischer_Tempel).

Himmelsrichtungen und Sonnenstand ernst. Die Fenster auf der rechten Seite des Platzes glänzen im Abendlicht, d.h. die Sonne muss links stehen, um im Westen zu sein. Und richtig wird der Stand der Sonne noch einmal zum Thema als A. sein Zimmer besichtigt und es sich zu seiner Enttäuschung herausstellt, dass es nach hinten hinaus ein Fenster hat, so dass er die Morgensonne hat, aber nicht auf den Platz schauen kann.

Es ist nun nach Feierabend, der Dreiecksplatz belebt sich, und Broch beschreibt kurz, wie die Menschen den Platz bevölkern oder durchheilen. Aber schon im nächsten Satz verschiebt sich diese externe Perspektive zu A.s interner Perspektive, in der die Belebtheit als Überschwemmung wahrgenommen wird. Ohne die interne Perspektive zu verlassen, wechselt Broch ins gnomische Präsens. Dieses Verfahren führt zu einem irritierenden Gefühl von Distanz und Nähe zugleich. So erfahren wir von A. gedachte, aber gleichzeitig allgemeine Aussagen und Wahrheiten über die die Seele behausenden Körper. Aufgrund der ihn verwirrenden Gedanken wird A. plötzlich mutlos und glaubt in absurd anmutender Weise, niemals wieder ein Bett zum Schlafen zu finden, ja niemals wieder eines Bettes zu bedürfen (KW6 165). Er ergreift aber im nächsten Moment ganz praktisch die Initiative, indem er das „Mädchen im Innern des Kiosks,“ das wie eine Seherin der Antike in seiner Höhle zu warten scheint, nach einem möglichen Zimmer befragt, woraufhin sie ihm empfiehlt, in der Wohnung der Baronin W. nachzufragen.

Es folgt ein Feuerwerk im Wortfeld „Licht,“⁴⁸ mit dem Broch wieder auf die Natur von A.s Suche hinweist. Die Zimmersuche A.s, um endlich sein müdes Haupt zu betten, ist eine Metapher für die Suche nach seiner eigentlichen, transzendenten Heimat.

⁴⁸ Sidler kommt interessanterweise zu einer völlig anderen Interpretation: „Es ist . . . ein Reich der Dunkelheit, das der Protagonist hier betritt, genauer: die bergende Dunkelheit von Anfang und Ende“ (*Tagtraum* 173).

Von den „funkelnden Fensterscheiben,“ den „roten Pelargonien,“ die im „Einklang mit dem funkelnden Glas“ leuchteten, „dem Regenbogen,“ der „hellsten,“ „zeitlosesten“ Fassade zum „geöffneten Licht des Himmels“ (KW6 166), alles deutet auf Licht im weitesten Sinn und, im Zusammenhang mit Zeitlosigkeit und Himmel, auf das Lichtermeer des Pleroma.

Wie wir schon wissen, ist die Menschheit in der gnostischen Lehre in drei Gruppen eingeteilt, die in unterschiedlichem Maße an der Transzendenz, an dem Funken Sophias teilhaben. Die Pneumatiker gehören zu der höchsten Stufe, und A.s Zugehörigkeit zu ihnen wird durch die Häufung der Anspielungen auf Licht befestigt. Die esoterische Lehre der Gnosis verbindet Broch jedoch im Handumdrehen mit der modernen Physik und macht einen kleinen Ausflug in die Farbenlehre („er wußte wohl, daß es keine Farbe gibt ohne Substanz, die sie trägt“ KW6 166), um sofort wieder auf die Ahnung einzugehen, die hinter „der Dunkelheit und Unermeßlichkeit des Weltenraumes“ liegt. Broch beschreibt wiederholt die Handelnden seiner Erzählungen als „vielgelenkig,“ „vieladrig,“ „vielknochig“ (KW6 166, 167), um die Aufmerksamkeit auf die Dualität des Menschen zu lenken. Dieses knochige, gelenkige, adrige Körperliche des Menschen beschwört geradezu das Bild eines Korbes oder Gefäßes herauf, in dem die Seele sitzt oder gar gefangen gehalten wird.

A. wird nun, wie es heißt, von „verborgenen Strömen“ (KW6 166) zu seinem Ziel getragen, so wie die anderen Menschen „jeder auf seinem eigenen Strom“ . . . „in dem Gewebe der Ströme“—Castaneda und seine Fäden klingen wieder an—seinem Ziel entgegen getragen wird. Solchermaßen formuliert, scheint das Individuum bei Broch ein

fast einsames, vereinzelt Wesen zu sein, das auf seinem vorherbestimmten Strom auf sein Lebensziel zufließt.

Es folgt eine Reflexion darüber, wie Momente der Entscheidung im Unbewussten stattfinden. Broch dehnt die Zeit, macht das Unsichtbare, die Zeit zwischen Entscheidung und Ausführung, sichtbar. Dass der Weg zur Wohnung der Baronin W. nicht ein irdischer Weg ist, wird aus der Formulierung „ein göttliches Überwandeln des erhabenen Regenbogens“ (KW6 167) deutlich, worin die in der germanischen Mythologie vorkommende Regenbogenbrücke Bifröst anklingt, die von der Menschenwelt Midgard zur Götterwelt Asgard⁴⁹ führt. Selbst eine Art Brückenwächter wie der Gott Heimdall taucht in Form der Tochter Hildegard auf, deren Namen nicht nur mit dem gleichen Buchstaben wie Heimdall beginnt, sondern die nach dem Zusammentreffen mit A. wieder ins Haus geht, „als müßte sie zurückkehren, um die Wohnung vor dem Eindringling zu schützen“ (KW6 167), und die später davon sprechen wird, dass sie über ihre Mutter wachen müsse (KW6 194), und sich damit als Wächterin versteht.

Trotz der negativen Reaktion der Tochter, auf die A. verständnislos reagiert, lässt A. nicht von seinem Plan ab. In einer merkwürdigen Mischung aus wissenschaftlichem Erkenntnissucher, Versuchsleiter bei einem Experiment⁵⁰ und spirituellem Erkenntnissucher⁵¹ „wagt“ er sich in den Hausflur. Der Flur, der dahinterliegende Garten, die Gerüche, all dies gibt A. wieder „Zuversicht,“ so dass er zur Wohnung der Baronin

⁴⁹ „Then asked Ganglere: What is the path / from earth to heaven? Har answered, laughing: Foolishly do you now ask. Have you not been / told that the gods made a bridge from earth to heaven, which is called Bifrost ? You must have / seen it. It may be that you call it the rainbow. It has three colors, is very strong, and is made / with more craft and skill than other structures.“ (Snorri Sturluson, The Younger. *Edda*. Kapitel 5, 13)

⁵⁰ „oder es mußte irgendein Irrtum, ein Beobachtungsfehler vorliegen“ (KW6 168).

⁵¹ „Entweder gab es noch verborgene Zusammenhänge innerhalb des Sichtbaren“ (KW6 168).

W. hinaufsteigt. Entgegen den erhofften mit Licht erfüllten Räumen befindet sich A. nach seiner Anmeldung zunächst in einem Vorraum, der „einen unfreundlichen und düsteren Eindruck erweckte“ (KW6 168), einer Art Fegefeuer. Das „bejahrte Stubenmädchen“ (KW6 169), das ihn einlässt, erinnert an eine Mischung aus Eurykleia, der bejahrten Amme der griechischen Sagenfigur Odysseus, und Eurynome, der ebenfalls alten Haushälterin des Odysseus.⁵² Die Ähnlichkeit zu Eurynome wird in einer späteren Szene noch deutlicher, als sie A. seine Zimmer zeigt.⁵³ A.s Ankunft in Baronin W.s Wohnung wird so mit der Heimkehr des Odysseus in Verbindung gebracht; das Thema Heimkehr wird an dieser Stelle zum ersten Mal eingeführt. Aber ganz unproblematisch verläuft diese Heimkehr nicht, denn die Tochter steht dem Wunsch ihrer Mutter geradezu feindselig gegenüber. Er bemerkt deren Uneinigkeit, kann sich aber nicht vorstellen, dass eine Ablehnung seines Mietgesuches möglich sein könnte. Die Ablehnung, die ihm die Tochter entgegenbringt, bzw. die Schwierigkeiten, die sie ihm macht, bucht er unter „kleinen Störungen des Weltgeschehens“ (KW6 168) ab, was entweder auf eine immense Egozentrik bei A. deutet, oder darauf, dass Broch mit A. eine symbolische Figur, die des „Adam“ meint. Sidler deutet ebenfalls auf diese Interpretationsmöglichkeit hin (*Tagtraum* 190).

In der folgenden Szene lässt Broch keinen Zweifel daran, dass A. sich auf der Suche nach der Transzendenz selbst, in der Gnosis durch Licht symbolisiert, befindet. Denn das Zimmer, das A. betritt, birst geradezu von Licht, aber auf subtile Weise angedeutet. Broch erwähnt beiläufig die rote Pelargonie, die schwarze Erde, den

⁵² Broch war mit der griechischen Sagenwelt gut vertraut. Er schrieb sogar das Vorwort für Rachel Bepaloffs Essays *On the Iliad* (N.Y.: Pantheon Books, 1947. Print. The Bollingen Series IX.).

⁵³ Homer. *Odyssee*. „XXIII. Gesang.“. Vers 758.

grün gestrichenen Blumenkasten und den Himmel, von dem wir wissen, dass er blau ist. Wir haben es hier mit den Zutaten für eine additive Farbsynthese zu tun, wie sie auch im Regenbogen wirksam ist, einer Farbmischung also, die nur mit Licht möglich ist. Rot, Grün und Blau mit der unbunten Farbe Schwarz addieren sich zur Tertiärfarbe Weiß. Durch die Brechung weißen Lichtes in einem Prisma entstehen alle Farben. Als Prismen können Regentropfen – Broch hat auch dies nicht ausgelassen (KW6 166) – dienen, oder, wie uns gleich in Erinnerung gebracht werden wird, Edelsteine. Wir können daher annehmen, dass es sich bei diesen Hinweisen auf Licht um Hinweise auf die Fülle des Pleroma handelt. „A. hatte sich nicht getäuscht; es war ein großer dreifensteriger Raum [der in dieser mit Symbolik überladenen Erzählung nicht anders als drei Fenster haben kann], . . . durchleuchtet von der untergehenden Sonne. Am Fuße der Eisenbalustrade draußen glühte das Rot der Pelargonien zwischen den starken Blättern“ (KW6 170). Die Wohnung der Baronin W. steht für die transzendente Heimat des Pneumatikers, das Lichtermeer, nur sie selbst scheint A. zunächst darin etwas zu stören. „Im Grunde war er von ihrer Anwesenheit gestört: er war gezwungen, sich ihr zuzuwenden, während seine Blicke lieber von dem Raum Besitz ergriffen hätten“ (KW6 171). Wie anmaßend, mag der Leser hier denken.

Es folgt ein kurzer, absurd anmutender Dialog, in dem die Baronin und A. aneinander vorbei zu reden scheinen, eine Reflexion über die Subjektivität des Alterns und die Zeitlosigkeit des Gedächtnisses und des menschlichen Lebens an sich, mit dem Broch die Verwobenheit des Menschen sowohl mit seiner Welt als auch mit seinem transzendenten Ziel herausstellt:

Schlaf senkt sich auf den Menschen, der Mensch geht durch die Räume seiner Behausung, er tritt zu seinem Bette, er geht durch die Behausung seines Schlafes, doch unabänderlich lebt sein Ich von Schlaf zu Schlaf, getragen von Strömen und Linien, die herüberreichen über den Platz und über die Anlage, im Seienden gebundene Linien trotzdem hinausführend in das Firmament des Regenbogens (KW6 171).

Diese Zweigeteiltheit wird jedoch nicht negativ bewertet, sondern einfach als Tatsache beschrieben, und stellt insofern eine Abweichung von den üblichen gnostischen Denktraditionen dar, in welchen alles Irdische allein abgrundschlecht ist.

Obwohl nach dem Gespräch mit der Baronin W. nicht ganz klar ist, ob A. als Mieter aufgenommen werden wird, folgt eine Zimmerbesichtigung, während der das Stubenmädchen Marie an Odysseus' Dienerin Euryinome⁵⁴ und damit an dessen Rückkehr erinnert. Das Thema der Erzählung „Die Heimkehr“ wird damit gestärkt. Marie führt A. wie einen Bräutigam in sein Schlafzimmer „und mit einer beinahe listigen Bewegung der gichtischen Hand lud sie ein, doch einzudringen und das Bett zu begutachten“ (KW6 172). Die ungewöhnliche Wortwahl, in die Kammer „einzudringen“, statt die Kammer zu betreten, hat einen sexuellen Klang im Sinne von Einswerden. Und in der Tat benutzt Broch hier eine Metapher, die später aus den apokryphen Schriften von Nag Hammadi bekannt geworden ist: das Brautgemach. „Nicht anders als führte sie einen

⁵⁴ „Eurykleia indes und Euryinome breiteten emsig/Weiche Gewande zum Lager beim Scheine leuchtender Fackeln.

Und nachdem sie in Eile das warme Lager gebettet,/Ging die Alte zurück in ihre Kammer, zu ruhen. Aber Euryinome führte den König und seine Gemahlin/Zu dem bereiteten Lager und trug die leuchtende Fackel;“ Homer. *Odyssee*. XXIII. Gesang, 285-290.

Bräutigam in die Kammer der Braut“ (KW6 172). Die Metapher der Brautkammer erklärt der Gnostiker Stephan Hoeller auf folgende einleuchtende Weise:

The Gnosis considers the human being as divided and fragmented within itself. The divisions have numerous aspects: We are involved in what modern psychology would call an Ego-Self dichotomy, in an Anima-Animus dichotomy, in a body-mind dichotomy, in a subjective-objective dichotomy, and many others. All of these divisions require mending, or healing. Even as the *Pleroma*, or divine plenum, is characterized by wholeness, so the human being must once again become whole and thereby acquire the qualifications to re-enter the Pleroma. Contemporary, especially Jungian depth psychology envisions such a pneumatic union as the ultimate objective of what it calls the individuation process. (Web)

Auch in den Werken von Angelus Silesius,⁵⁵ die Broch in Wien besaß, findet sich diese Allegorie. Die Liebe zwischen Braut und Bräutigam wird als mystische Vereinigung von Seele und Christus beschrieben.

Es geht also um eine „pneumatische Hochzeit,“⁵⁶ und Maries Bemerkung bricht den sexuellen Ton auf. Leise sagt sie „jetzt haben wir einen Sohn“ (KW6 173), was mit der Heimkehr Thematik an die Rückkehr des verlorenen Sohnes erinnert. In der Tat hat Broch dieser Erzählung verschiedene Arbeitstitel gegeben, darunter „Verlorener Sohn.“ Dass A. tatsächlich so etwas wie ein „verlorener Sohn“ ist, wird im anschließenden Gespräch klarer. Auf die Frage nach seinem Beruf antwortet A. der Baronin, er sei

⁵⁵ Angelus Silesius pseud. Scheffler Johannes: *Sämtliche poetische Werke*. Hrsg. V. Dav. Aug. Rosenthal. Regensburg: Manz, 1862.

⁵⁶ Siehe dazu auch Cornelia Kulawik: *Die Erzählung über die Seele*. Nach Origines sehne sich die Seele „danach, sich mit dem Logos Gottes zu vereinigen und in die Mysterien der Weisheit und Erkenntnis einzutreten, wie in eine Kammer des himmlischen Bräutigams“ (18).

Edelsteinhändler, im Diamantenhandel in Südafrika tätig und komme aus Holland. In der Tat lag der Diamantenhandel in den 30er Jahren in den Händen der Holländer. Sidler (*Tagtraum* 190) meint, dass Broch mit dieser Nationalität auf die Legende des Fliegenden Holländer anspiele, den mit einem Fluch beladenen Kapitän eines Schiffes aus Kapstadt. Der Beruf selbst scheint mir jedoch entscheidend, und wenn man die Umstände bedenkt, auch gar nicht so exotisch wie Sidler meint (*Tagtraum* 190). Durch den Beruf gibt sich A. als „Sohn“ des Lichtes zu erkennen. Denn als Händler von Diamanten, die dank ihres besonderen Schliffes Licht brechen, hat A. auf Umwegen Anteil an dieser Lichtwelt. In seinem Werk über die Kabbala schreibt Gershom Scholem über das Edelsteinsymbol, das in der gnostischen Sprache „die Sophia oder die Seele ebenfalls als Edelstein oder Perle“ (155) beschrieben wird. Warum ist dies so wichtig? Schauen wir in die Schriften Meister Eckharts und Rudolf Steiners, sehen wir, dass die Tatsache, dass die Baronin offensichtlich Witwe ist und A. von Marie als Sohn der Witwe angesehen wird, bzw. er selbst sich auch so fühlt⁵⁷ auf ein gnostisches Motiv weist. Steiner (GA93 72) führt den Ausdruck „Sohn der Witwe“⁵⁸ ausdrücklich ein. Er bezieht sich auf die gnostische Lehre

⁵⁷ KW6 175: „Wie Mutter und Sohn des Abends manchmal miteinander schweigen, so saßen sie da“

⁵⁸ „Die Seele wurde nun in aller Esoterik (Mystik) die ‚Mutter‘ genannt; der Unterweiser der ‚Vater‘. Vater und Mutter, Osiris und Isis, das sind die zwei in der Seele vorhandenen Mächte: der Unterweiser, derjenige, der das unmittelbar einfließende Göttliche darstellt, Osiris, ist der Vater; die Seele selbst, Isis, konzipiert, empfängt das Göttlich-Geistige, sie ist die Mutter. Während der fünften Wurzelasse zieht sich nun der Vater zurück. Die Seele ist verwitwet, soll verwitwet sein. Die Menschheit ist auf sich selbst angewiesen. Sie muss in der eigenen Seele das Licht der Wahrheit suchen, um sich selbst zu lenken. Alles Seelische wurde von jeher mit weiblichen Sinnbildern zum Ausdruck gebracht. Deshalb wird dieses Seelische—welches heute im Keim vorhanden ist und später vollständig entwickelt sein wird—, dieses sich selbst lenkende Seelische, das den göttlichen Befruchter nicht mehr vor sich hat, das wird von dem Mani als „Witwe“ bezeichnet. Und deshalb bezeichnete er sich selbst als den ‚Sohn der Witwe‘.

Mani ist es, der diejenige Stufe der menschlichen Seelenentwicklung vorbereitet, die das eigene seelische Geisteslicht sucht. Alles, was von ihm herrührt, war ein Berufen auf das eigene Geisteslicht der Seele und das war zugleich ein entschiedenes Aufbäumen gegen alles, was nicht aus der Seele, aus der eigenen Beobachtung der Seele kommen wollte. Schöne Worte rühren von dem Mani her und sind das

des Manichäismus, in dessen Zusammenhang „Mutter“ nichts anderes als „Seele“ bedeute.

Insofern ist die Baronin auch als Hekate,⁵⁹ die Weltseele, aufzufassen, aus der alle Seelen entspringen und in die sie wieder zurückkehren. Der Versuch der Teilhabe an der Seele, bzw. zur Seele vorzudringen, ja das Eindringen und Einswerden ist daher nicht als regressiver Akt zu verstehen. Vielmehr scheint es aus psychoanalytischer Sicht um das Einswerden der Persönlichkeit mit dem Seelenanteil zu gehen, um das Ganzwerden des Menschen. Auch Meister Eckhart, dessen Schriften sich in Brochs Bibliothek fanden, deutet den Begriff „Mutter“ in seiner Interpretation des Gleichnisses der Auferweckung eines jungen Mannes in Naïn (Lukasevangelium, 7,11 – 15) als Seele⁶⁰ (Eckhart 396). Mit der Heimkehr hätten wir es also mit einer Heimkehr zu sich selbst, seiner eigenen Seele zu tun. Broch führt uns allerdings zunächst auf Abwege, indem er in dem Abschnitt „Geboren werden von einer Mutter, leiblich geboren werden“ (KW6 175) den Lobgesang auf die Geborgenheit, die das Mütterlich-Körperliche bietet, anstimmt. Am Ende jedoch macht er deutlich, dass es sich um einen Vergleich handelt. „Und A. wußte, daß es ihm gestattet war, wann immer zurückzukehren, und daß die Wartende im Zimmer geduldig warten werde, wie eine Mutter ihr Kind erwartet“ (KW6 176). A. versucht also nicht, in einem Akt dysfunktionaler Regression in den Schoß der Mutter zurückzukehren, sondern die Wartende ist Allegorie der Weltseele und damit zugleich seiner eigenen Seele.

Leitmotiv seiner Anhänger zu allen Zeiten gewesen. Wir hören: Ihr müsst abstreifen alles dasjenige, was äußere Offenbarung ist, die ihr auf sinnlichem Wege erhaltet! Ihr müsst abstreifen alles, was äußere Autorität euch überliefert; dann müsst ihr reif werden, die eigene Seele anzuschauen!“ (Steiner, GA93 72)

⁵⁹ Eine auch von den Neoplatonikern verehrte mütterliche Gottheit der griechischen Mythologie, die als Weltseele und unter dem Namen Psyche verehrt wurde. Hekate-Darstellungen zeigen sie häufig in drei Gestalten mit unterschiedlichen Insignien.

⁶⁰ „Unter dieser ‚Witwe‘ verstehen wir die Seele“ (Eckhart 396).

Die wiederholte Beschreibung der Verbundenheit der Menschen untereinander, der Menschen in der Natur, der Naturelemente, ist daher nicht als „Einheitsphantasie“ aufzufassen, sondern Ausdruck einer als objektiv empfundenen Wirklichkeit, die in der Vorstellung von dieser Weltseele verankert ist.

A. fühlt sich schon bald sehr zu Hause, sein Gestus „fast wie ein Hausherr“ (KW6 179). Ist er schon so sehr Seele, dass seine Wahrnehmung eine dem eigenen Körper gänzlich entfremdete ist? Broch beschreibt die Körperwahrnehmung A.s, als ob es sich nicht um einen lebendigen Körper, sondern um ein Möbelstück handeln würde: „Und das Ich in dem vornübergebeugten Kopf sah hinab auf den Rumpf, der in die Beine sich spaltete, beleuchtet bloß er, der doch nicht zu ihm gehörte“ (KW6 179). Ob es sich hierbei um das bei Steiner beschriebene „Hinaustreten des Astralleibes“ (GA94 198) handelt? Dabei könne nach der Seelenhochzeit der physische Körper verlassen werden, und der Mensch stehe sich in seinem Astralleib selbst gegenüber.

Auch die Beziehungsdynamik, die unter den drei Frauen herrscht, wird zum Thema. Quasi als Bestätigung der „Hekate Triformis“-Allegorie vergleicht A. Baronin W., das Stubenmädchen M. und die Tochter Hildegard mit den drei Grundfarben, die „alle übrigen Schattierungen des Regenbogens enthalten“ (KW6 182), und spricht in Anlehnung an die Lichtjungfrau Sophia von der Jungfräulichkeit Maries und Hildegards.

Für A. übernimmt die Wohnung der Baronin die Rolle des Spiegelbildes der Welt. Der Äther, das fünfte Element, ist nun Teil der Luft dieser Wohnung, auch „die äußere Ähnlichkeit der drei Frauen wandelte sich zum Spiegelbild, wurde zur Hoffnung auf eine Lösung“ (KW6 182). Während sich der Horizont „von der Weite des unermesslichen Äthers“ auf die Wohnung einengt, weitet er sich im nächsten Augenblick wieder, denn

nun übernimmt die Luft die Rolle des Äthers, „umspült . . . alles Seiende, umspült ätherhaft das Konglomerat der Dinge“ (KW6 183). Nicht nur verbindet die Luft alle im Raum der Gegenwart, sondern reicht durch die „gemalte Luft“ (KW6 185) in die Vergangenheit. An der Wand des Esszimmers hängt ein Bild des verstorbenen Barons, der das höchste Amt eines Gerichtes, das des Gerichtspräsidenten bekleidet hatte.

Hiermit bekommen wir nicht nur einen der wenigen indirekten Hinweise auf das möglicherweise gemeinte Tierkreiszeichen, die Waage, die zu den Insignien der Justitia zählt (KW6 184), sondern auch auf den Richter der Welt, den Allgott, der in seiner Existenz außerhalb der Welt steht und nicht mit dem Schöpfergott der Gnostiker zu verwechseln ist. Die beiden Frauen, die Baronin und Hildegard, fordern vom Richter Gegensätzliches, sowohl priesterlich zu sein und damit über der Menschheit zu stehen, als auch besonders menschlich zu sein. Ein, wie es zunächst scheint, unauflöslicher Widerspruch.

Die Flut des Symbolhaltigen reißt nicht ab: der Pfirsich (KW6 185) als Symbol der Unsterblichkeit und bei Freud des Weiblichen; der Kuss, den die Baronin ihrer Tochter auf die Stirn gibt (KW6 186), ist der Kuss der Gnostiker, der Erkenntnis initiiert, aber auch Hildegard und A. auf gleiche Stufe stellt.

A. will schließlich sein Gepäck holen und sucht nach seinem Hut, bei Freud übrigens ein Symbol für Männlichkeit (Freud, *Traumarbeit* 365), den er im Flur abgelegt hatte. Er vermutet, dass Hildegard die Tatsache nicht passt, dass der Untermieter ein Mann ist, und dass sie deshalb den Hut hat fortbringen lassen. Den Grund für Hildegards Aversion verrät uns Broch ein paar Seiten später. Aber Marie ist die Männlichkeit recht, und dass der Hut in seinem Schrank aufbewahrt wurde, zementiert im Grunde seinen

Status als rechtmäßiger Untermieter. Der Schrank ist zudem nach Freud Symbol des Mutterleibes. Wir haben es aber nicht mit der Beschreibung einer inzestuösen Beziehung zu tun, vielmehr ist das Mütterliche hier ja Allegorie der Seele.

A. begibt sich nun endlich auf den Weg zum Bahnhof, um sein Gepäck zu holen. Die betretene Welt wird in einer Mischung aus belebter Natur und aus unbelebten menschengemachten Gegenständen beschrieben, aber auch aus unbelebter Natur und menschengemachten „belebten“ Dingen wie Uhren und Laternen (KW6 188). Broch entwirft also scheinbar Dualitäten, die im nächsten Moment gegen andere Dualitäten getauscht werden. Man kann Brochs Welt genauso wenig dingfest machen wie eine Forelle mit Händen greifen. Eins jedoch ist klar, die Stadt wird zum Bild der Hölle bzw. zu allem, was dem Pneumatiker abhold ist. „Rot und satanisch glühte eine Lichtreklame über den Dächern beim Stadteingang, und durch den Raum der Finsternis wehte kühl und nächtlich der Wind“ (KW6 188). Der Dreiecksplatz wird nun noch einmal zum Mittelpunkt, und zum ersten Mal wird die Dreizahl, hier in Form der Anzahl der Zifferblätter der Kioskuhr, mit einem Attribut der Helligkeit bedacht: „aber die Uhr . . . war in ihrem Innern beleuchtet und beherrschte mit ihren drei hellen Zifferblättern all die unbeleuchtete Natur ringsum“ (KW6 189). So wird eine Erwartung erzeugt, und tatsächlich kündigt sich ein Regenguss bedrohlich an. Das eigentlich Bedrohliche, das über A. zu kommen scheint, sind jedoch die widerwärtigen Geruchsempfindungen des Bahnhofs, Metaphern für die Versuchung, die A. einzuatmen gezwungen wird. Die Versuchung äußert sich im Zweifel, Zweifel an der Erreichbarkeit der Einheit mit sich selbst und dem höheren Lebensziel. Dieser Zweifel währt jedoch nur kurz, denn wie die Schilderung der Fahrkartenhalle, der Gepäckträger, die wie Stalltiere eingepfercht

scheinen, und der Lichtverhältnisse vermuten lässt, ist dies nicht die Welt des Pneumatikers A. Warum, so kann man fragen, will A. denn überhaupt seinem endlich gefundenen Ideal, seiner wiedergefundenen Heimat entfliehen? Der schon zuvor zitierte Satz sei an dieser Stelle noch einmal wiederholt: „Wollte man hier auf dem Platze wohnen, wollte man Fenster haben, die hinausschauen auf die grüne, feuchtglänzende Fläche des Rasens, wollte man an diesen Ufern weilen, so hieß es auf jene Bequemlichkeit verzichten, mit der einem bei der Ankunft im Hotel die Sorge um das eigene Schicksal abgenommen wird“ (KW6 164).

Es ist die immerwährende Mühe der Sorge um das eigene Schicksal, der man sich durch eine Weiterfahrt entziehen könnte. Ein unbewusstes, dem Materiellen verhaftetes Leben würde einem winken. Dass Broch jedoch vom Materiellen nichts erhofft, macht er bei der Verhandlung des Mietpreises deutlich: „da vom Materiellen her kaum etwas gelöst werden kann, verzichtete er auf weitere Erörterung und einigte sich auf den geforderten Preis“ (KW6 181).⁶¹

Die Versuchung wird jedoch umschifft. „Die Entscheidung war gefallen, ohne daß er es eigentlich gemerkt, ohne daß er sie überlegt hätte“ (KW6 190). Die allein im Bahnhof dienenden Träger dürften wegen ihres begrenzten Aktionsradius zu dieser Entscheidung beigetragen haben. Das Höllenszenario verblasst: „Das Feuer der Lichtreklame, die vordem den Stadteingang so höllisch erleuchtet hatte, der Höllenrachen, in den der Platz gemündet, schien zu erlöschen,“ nach der endgültigen

⁶¹ Ob Brochs konkrete Erfahrungen mit dem Verkauf der väterlichen Textilfabrik in Teesdorf hier durchscheinen? Es war für Broch jedenfalls ein äußerst aufreibendes und unerfreuliches Kapitel zu Beginn der 30er Jahre. Einige Zeit kommunizierten seine Mutter, sein Bruder und er nur über Anwälte miteinander.

Entscheidung „weist [das Dreieck] ins Friedliche“ (KW6 190). A. findet einen Träger, der ihm sein Gepäck zur Wohnung schiebt, nicht ohne von einem Anflug schlechten Gewissens gegenüber diesem Träger heimgesucht zu werden, den er aber schnell abschüttelt, denn was „gewissermaßen ausschlaggebend“ war, das spielte sich nicht auf dieser Ebene ab, sondern über ihm in der Natur.

Es kommt schließlich zu einem Gespräch zwischen A. und Hildegard, in dem sich herausstellt, dass die Baronin um ihrer eigenen Freiheit willen die Tochter verheiraten möchte. Die Tochter jedoch missbilligt dieses Ansinnen, denn sie befürchtet, dass ihre Mutter alles im Stich lassen werde, sich unter das Volk mischen und dritter Klasse fahren werde, „bloß um die Welt zu bereisen“ (KW6 194). Ist dies als Wunsch oder Aufgabe der Weltseele zu deuten, mehr Menschen Erkenntnis nahe zu bringen?

A. steht auf dem Balkon der Wohnung und hat „wieder das Eisen der Balustrade erfasst“ (KW6 195). Das Eisen stellt für den Anthroposophen Steiner das „Inkarnationsmetall“ dar: „Das Blut ist das primäre Werkzeug des menschlichen Ichs und das Eisen im Blut ist das Inkarnationsmetall schlechthin. Es verbindet Kosmos und Erde und ermöglicht es dem Menschen sein geistiges Wesen, sein Ich, mit seinem irdischen Wesen, mit seinem Leib zu verbinden“ (Peter, Web). Es ist, als ob A. sich durch die Berührung mit diesem Metall erden wollte, sich seiner gewonnen Einheit versichern wollte.

Hildegard wird in diesem Zusammenhang zum ersten Mal als weiblich beschrieben, gleichzeitig aber auch von großer Ähnlichkeit mit ihrem Vater. Das Gespräch wird dabei zunächst von einem Wetterleuchten begleitet und später von einem Gewitter untermalt. Schließlich erwartet A. aus den Geräuschen des Regens, des

rollenden Zuges, des Pfiffs der Lokomotive eine definierte Stimme zu erkennen, entweder die des „Vaters“ oder die des „Kindes.“ Er muss schließlich feststellen: „Es war beides zugleich“ (KW6 195). Hiermit wird indirekt wieder das Motiv der „pneumatischen Hochzeit“ aufgegriffen. Wolfgang Speyer schreibt dazu: „Die Auffassung des Gewitters als einer heiligen Hochzeit von personal gedachten göttlichen Wesen lebte weiter in einem Mythos bestimmter Gnostiker“ (243). Die Vorstellung, dass ein dahinziehendes Gewitter als heilige Hochzeit zwischen Himmelsgott und Erdgöttin gedeutet werden könne, stamme wiederum aus der griechischen Mythologie (Speyer 242). Es bleibt unklar, ob es sich bei diesem parallel Beschriebenen um die Vereinigung von männlichen und weiblichen Anteilen in Hildegard geht, oder allgemein um die Vereinigung vom Männlichen mit dem Weiblichen. Hildegard könnte in ihrer Beschreibung diesen androgynen Typus verkörpern, denn „die *coniunctio* des männlichen und weiblichen Prinzips ist damit Wiederherstellung göttlicher Einheit“ (Eusterschulte 324).

Die Erzählung endet mit dem Blick auf den dreieckigen Platz und mit Gedanken, im gnomischen Präsens festgehalten, über die Zeitlosigkeit, in der Vergangenheit und Zukunft verschmelzen. Broch greift das Dreieck hier noch einmal auf, denn die Zeitlosigkeit und damit Ewigkeit spiegelt sich, wie schon erwähnt, auch in den

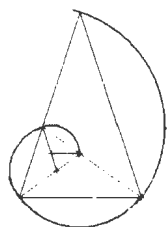


Abb. 7 Logarithmische Spirale

geometrischen Eigenschaften des Goldenen Dreiecks. Die beleuchtete Kioskuhr im Mittelpunkt des Dreiecks wird mit einem wachsamem Auge verglichen, was sofort die Abbildungen des „Auge Gottes“ assoziieren lässt. Als „Auge Gottes“ wird aber auch ein Algorithmus benannt, und so führt uns Broch wieder in

einer Spiralbewegung zum Dreieck zurück. Teilt man ein goldenes Dreieck fortlaufend

im Verhältnis des goldenen Schnittes, so ergibt sich bei Verknüpfung der Schnittpunkte eine logarithmische Spirale, die in der Geometrie als „Auge Gottes“ (Livio 119)⁶² bezeichnet wird, da sie theoretisch endlos fortgeführt werden kann. Es treffen sich also das „Auge Gottes“ als Symbol der Unendlichkeit und „das Auge Gottes,“ eine unendlich fortführbare mathematische Operation, in diesem Dreieck.

Broch hat mit der Erzählung „Die Heimkehr“ etwas für ihn Fundamentales ausgedrückt. Dabei scheint er sich den Platon in seiner „Hippias maior“ zugeschriebenen Satz, „dass das Schöne schwer sei,“ zu Herzen genommen zu haben. Um zu zeigen, dass der Mensch mit sich eins werden muss, webt er Mythen, Allegorien, Symbole, Metaphern, Vergleiche in das verwirrende Muster seines Erzählteppichs. In vielfältiger Form, sich teilweise duplizierend, sich teilweise widersprechend, sich spiralförmig um sich selber windend, treten seine Motive in wechselnden Gestalten auf.

Psychoanalytisch ausgedrückt bedeutet das Einswerden, die Einheit zu finden, seinen Individuationsprozess erfolgreich durchlaufen zu haben, seine verschiedenen Anteile in sich versöhnt zu haben, und damit ganz Ich,⁶³ Person geworden zu sein.

Das Einswerden mit sich selbst ist in der gnostischen Lehre deshalb so fundamental, weil es Voraussetzung zur Erkenntnis ist, die wiederum Voraussetzung dafür ist, Anteil an Sophia zu erlangen, um in das Pleroma aufzusteigen. Nach Eusterschulte sei die Erkenntnislehre das Überführen einer vielschichtigen Vielheit von

⁶² Abbildung der logarithmischen Spirale aus

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Golden_spiral_in_triangles.png

⁶³ Steiner schreibt dazu: „Der Gott, der im Menschen wohnt, spricht, wenn die Seele sich als Ich erkennt“ (Steiner, GA, 13 http://wiki.anthroposophie.net/GA_13#Online-Text).

Erkenntnisinhalten auf eine Einheit hin (23). Diese Vielschichtigkeit und ihr Einswerden hat Broch in „Die Heimkehr“ aufgezeigt.

6.5 „Der Meeresspiegel“

Wenn man nach der Anzahl der Wiederholungen eines Wortes gehen kann, um das Thema eines Textes zu erfassen, dann ist in dieser neuneinhalb Seiten langen Erzählung sicherlich die „Sehnsucht“ das Hauptthema. Das Wort „Sehnsucht“ taucht fünfzehn Mal auf. Zwölf Mal finden wir das Wort „Meer,“ elf Mal das Wort „Spiegel,“ und zwei Mal das Wort „Meeresspiegel,“ wobei Spiegel eine Metapher für Meer darstellt, und umgekehrt. Im Titel treten diese beiden Begriffe gemeinsam auf. Sie sind bei Broch Symbole der Unendlichkeit, des Unermeßlichen, des göttlichen Pleroma. Nach unserer nun schon eingehenderen Beschäftigung mit gnostischem Denken können wir die wiederholte Frage des Protagonisten (KW6 197), welcher nur als „der Fremde“ bezeichnet wird, nach dem Ziel seiner Sehnsucht ohne große Zweifel für ihn beantworten. Es ist die Sehnsucht des Gnostikers nach dem Eintauchen in die Fülle. In diesem Zusammenhang wird die Betonung der Fremdheit des Wanderers wichtig, da der pneumatische Mensch in der gnostischen Tradition ein Fremder in der Welt bleiben muss. Diesen Eindruck verstärkt die Beschreibung seines Äußeren. Die Kleidung, die er trägt, scheint lediglich eine Art Verkleidung zu sein. Was er trägt, ist belanglos, er hätte aus einer anderen Gegend kommend auch andere Kleidung tragen können. Nicht die Geschichte eines Individuums soll also erzählt werden, sondern die des Fremden an sich. Dieser hat sich das Gefühl der Sehnsucht nach seiner eigentlichen Heimat zu bewahren, sich in seiner

Fremdheit einzurichten, da er sonst das Interesse an einer Rückkehr zum Ursprung verliert und damit seine Erlösung aufs Spiel setzt.

In dieser Erzählung treten als weitere Personen eine ältlich wirkende Frau und ihr Mann in Erscheinung,⁶⁴ sowie ihre beiden Söhne, ein etwa vierjähriger namenlos bleibender und ein zwischen sechs und sieben Jahren alter Sohn namens Giacomo,⁶⁵ mit dessen Namensnennung die Erzählung nach Italien verlegt wird.

Der äußere Handlungsverlauf der Erzählung lässt sich so zusammenfassen: Aufstieg, von dem wir erst rückblickend erfahren, Blick über das Meer von der Anhöhe, Abstieg, Begegnung mit einheimischer Fischerfamilie auf halber Strecke, weiterer Abstieg bis zum Meer.

Der Fremde, der als aus dem Norden stammender Großstadtmensch beschrieben wird, befindet sich in einer kargen, mit Oliven- und Feigenbäumen bestandenen und mit Lorbeergebüsch bewachsenen Landschaft des Südens. Diese drei Pflanzen allein erzählen schon die innere Handlung in Telegrammstil. Der Feigenbaum steht für die Versuchung, man denke an die Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradies und die Feigenblätter,

⁶⁴ Sidler (*Tagtraum* 195) schreibt zutreffend von „archetypischer Generik“ in Bezug auf die menschlichen und landschaftlichen Protagonisten. Ob aber deswegen von einer „mythischen Abstrahierung“ gesprochen werden kann? Handelt es sich bei den *Tierkreis-Erzählungen* nicht um Lehrstücke, also eher um didaktische Abstrahierungen?

⁶⁵ Es ist m.E. zweifelhaft, ob es sich hierbei um ein Alter Ego Brochs handelt, wie Peter Waldeck (1968) meint. Waldecks Interpretation lässt das gnostische Moment außer Acht und zielt stattdessen auf eine quasi Freud'sche Aufarbeitung der angenommenen Familiensituation Brochs. Er geht von den Emanzipationsbestrebungen des Ich und von der Aufhebung der Ich-Spaltung aus (56). Der Broch von Waldeck unterstellte Inzestwunsch (59) des Protagonisten verfehlt jedoch m.E. Brochs Aussage. Vor allem im „Meeresspiegel“ wird die Frau als wenig begehrenswert dargestellt. Der Fremde zeigt nicht die leisesten Anzeichen, sich zu der Frau hingezogen zu fühlen. Gerade der Verführung will der Fremde bei Broch doch entgehen, wenn er vorschlägt, ebenfalls fischen gehen zu wollen (198). Waldeck wertet diesen Entwindungsversuch jedoch als eine Einigung. Der „schwarze Spiegel des Meeres“ wird bei ihm zur Schuldmetapher (59).

die sie benutzten, um sich zu bedecken; der Olivenbaum⁶⁶ symbolisiert das Neugeborenwerden durch das Eingehen in das Pleroma; das Lorbeergebüsch steht für den Sieg, in diesem Fall den Sieg über die Versuchung. Interessant ist, wie das dynamisch erscheinende Geschehen des Auf- und Abstiegs nur äußerlich bleibt, während die stillstehenden Pflanzen die innere Dynamik widerspiegeln.

Der Fremde also steht auf dem Kamm eines Bergzuges (KW6 196) und wird der Landschaft, die sich unter ihm zum Meer erstreckt, gewahr. Die landschaftlichen Eigenschaften, die sprachlich mit der Erde verbunden werden, sind „stumpf,“ „hinsinkend,“ „nieder,“ „spärlich“ und „schütter,“ während diejenigen, die mit dem Meer und der Sonne verbunden werden, als „glänzend,“ „weiß“ und „steigend“ beschrieben werden. So ist klar, dass das Gipfelstürmen nicht das Ziel des Fremden ist. Vielmehr gilt die Sehnsucht des Fremden „dem Bilde der glänzenden Fläche,“ und nachdem er dieses Bild nun schauen konnte, ist „dessen Sehnsucht nunmehr erfüllt“ (KW6 196), und er macht sich an den Abstieg. Seine Motivation für den Aufstieg bleibt ihm diffus, und er befragt sich immer wieder, was ihn dazu getrieben haben könnte. Ob es vielleicht sogar die Sehnsucht nach der Sehnsucht an sich sein könnte, die ihn dazu gebracht habe, sich in dieser Landschaft wiederzufinden, ist ihm ebenso eine Frage wie die nach seiner eigenen Identität (KW6 197). Und wieder erscheinen alles verbindende Linien, mit denen das Individuum rückverbunden wird in das Materielle. Die Fragen nach dem „Wer bin ich?“ und „Wohin will ich?“ sind die Fragen, die sich in der Gnosis besonders der

⁶⁶ In einer Passage des apokryphen Thomasevangeliums in einer Übersetzung von Willis Barnstone (2003) heißt es: „The tree of life in the middle of that garden/of paradise is an olive tree, and from the olive tree/ comes chrism, and from that oil/comes the resurrection“ (284).

pneumatische Mensch, der sich noch zaghaft an seine göttliche Herkunft erinnert, immer wieder stellen muss. Das Materielle führt jedoch Stück um Stück zum Vergessen des göttlichen Ursprungs. Dass es in dieser Erzählung auch um die Gefahr des Vergessens geht, deutet–wie wir gleich sehen werden–die Beschreibung des Hauses mit der weinumrankten Bank an (KW6 198). Das Haus am Wegesrand, das der Fremde bei seinem Aufstieg nicht beachtete, sowie dessen Ausstattung werden als ärmlich beschrieben. Zwei Bilder sind durch die offene Tür zu sehen: eine Madonna und der rauchende Vesuv. Beide Abbildungen sind sogenannte Öldrucke, also Massendrucke. Die Kombination der Motive mit dem Druckverfahren macht deutlich, dass es sich um Kitsch handelt, um falsche Gefühle erzeugende Stereotypen. Der Kontrast zwischen der für das Reine schlechthin stehenden Madonna⁶⁷ und dem für die unreine Triebhaftigkeit des Menschen stehenden Vulkans⁶⁸ weisen auf den Konflikt in dieser Erzählung. Die Zeichen des Zerfalls und der Vergänglichkeit finden sich in dem „einstmals braunpolierten Zimmertisch,“ dem „Steinsockel, der mit brüchigen Brettern belegt, als Bank diente,“ und vor allem in dem die Bank umrankenden Weinstock (198). Hans Jonas bezieht sich auf den Corpus Hermeticus⁶⁹ (VII), wenn er schreibt:

⁶⁷ „Und wiederum enthält die Madonna dasjenige, was aus der menschlichen Seele herausgeboren werden kann: den wahren, höheren Menschen, das, was in jedem Menschen schlummert, das menschlich Allerbeste und das, was als Geist die Welt durchflutet und durchwebt“ (Steiner GA 057, 391, <http://anthroposophie.byu.edu/vortraege/057.pdf>).

⁶⁸ „Die Feuererde aber steht im Zusammenhang mit dem, was empfindet, mit dem, was Lust und Leid erfährt, mit dem niederen Seelischen, seinen Leidenschaften und Trieben“ (Steiner, GA 96, 16. April 1906, http://fvn-rs.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1155:erdinneres-und-vulkanausbrueche-berlin-ostermontag-16-april-1906&catid=63:ga-96-grundimpulse-der-geisteswissenschaft&Itemid=4).

⁶⁹ Der sogenannte „Corpus Hermeticum“ ist eine im 1. bis 3. Jahrhundert n. Chr. entstandene Schriftsammlung griechischer Texte, deren Themen die Kosmogonie und Kosmologie umspannen und im weiteren Verlauf der Geschichte auch die christliche Gnosis des 4. Jahrhunderts beeinflusste.

Die Trunkenheit der Welt . . . wird erzeugt durch den „Wein der Unwissenheit,“ . . . den die Welt dem Menschen allerorten darreicht. . . . Die Trunkenheit ist also eine solche der Unwissenheit der Seele um sich selbst, um ihren Ursprung und ihre Situation in der fremden Welt: gerade die Fremdheit ist es, die durch jene Trunkenheit im Bewußtsein getilgt werden soll; durch sie soll der Mensch, hineingerissen werden in den Wirbel und im Rausch des ursprünglichen Abstandes vergessend, der Welt zugehörig, hörig, einer der Ihren werden. (115)

Diese „Weltverstrickung“ ist das, was der pneumatische Mensch vermeiden soll, aber wir sehen in den Bemühungen der ältlichen Frau und ihres Mannes, in den vom Fremden als Umgarnungsversuche begriffenen Annäherungen, genau die Situation gespiegelt, die Jonas wie folgt beschreibt. Der Weltgeist (bei den Mandäern Ruha genannt) und seine Anhänger

begannen Pläne zu schmieden und sprachen: Wir wollen Adam einfangen. . . . Wenn er ißt und trinkt, wollen wir die Welt einfangen . . . wir wollen ihn einfangen durch Hörner und Flöten, damit er sich von uns nicht losmache. . . . Wir wollen Mysterien der Liebe treiben und die ganze Welt verführen. (117)

Der Fremde in Brochs Erzählung ist also auf die Anhöhe gestiegen, um seine Sehnsucht zu befriedigen, meint damit seiner „Sehnsucht Genüge getan zu haben.“ Da aber der Sehnsucht des Pneumatikers nie Genüge getan werden kann, es sei denn durch das Eingehen in das Pleroma, birgt diese Haltung eine unterschätzte Gefahr. Denn die unbefriedigte Sehnsucht lenkt ihre Energie auf ein anderes Objekt, eine Ersatzbefriedigung, wenn man so will. In dieser Erzählung richtet sich die Sehnsucht des Fremden nun auf die „irdische Gemeinschaft.“ „Und so horchte er auf die Geräusche des

Hauses. Aber er sehnte sich, näher zu treten“ (KW6 199). Das ärmliche Haus und seine Bewohner sind ihm zunächst recht. Sie heißen ihn willkommen, bieten ihm einen Platz im Schatten. Aber sogleich sind ihm die heuchlerische Haltung und die Bemerkungen zuwider, die eine falsche Vertrautheit zwischen ihnen heraufbeschwört.⁷⁰ Der Fremde erklärt, dass er, obwohl er fremd sei, keinerlei Heimweh spüre, und es stellt sich die Frage, welche Heimat er meint, nach der er kein Heimweh hat: die Großstadt im Norden oder die Heimat seiner Sehnsucht? Obwohl er ausdrücklich die Großstadt im Norden erwähnt: „Wahrlich, er hatte so wenig Heimweh, daß er sich am liebsten der in der Heimat angefertigten und gekauften Kleider auf der Stelle entledigt hätte“ (KW6 199), bleibt diese Stelle uneindeutig und es scheint, als ob der Gastgeber diese Uneindeutigkeit als Einladung versteht, seine Umgarnung fortzuführen.

Der halbangerührte Teig in der irdenen schwarzgrünen Schüssel und der Geruch nach Öl (KW6 199) wirken ebenso unappetitlich, wie auch das Aussehen der Frau abstoßend und das Verhalten des Kindes fast tierisch wirkt. Der Mann macht zudem sexuelle Anspielungen in Bezug auf Bordelle, die er besucht hat, während dem Fremden die Situation zusehends unangenehmer wird. Zusätzlich wird nun Wein angeboten (KW6 200), der schon vorher mit den Zeichen der Vergänglichkeit in einem Atemzug genannt wurde und–für den Pneumatiker–zum tödlichen Vergessen der göttlichen Herkunft führt. Gegen die Verworfenheit der sexuellen Anspielungen, der Versuchung, die sich in der Erwähnung der Bordelle des Südens niederschlagen scheint, versucht der Fremde sich einen Schutz und Widerstand vorzustellen: „die Mauer des Hauses, das zwischen ihm und

⁷⁰ „Der aber, lächelnd herab sich beugend, fragte ihn, was sie beide ohnehin wussten, nämlich, ob er hier fremd sei“ KW6 198. Und „obschon ihm das vertraute Gehaben der Frau unangenehm war“ KW6 199.

dem Süden und den Tropen nunmehr hier errichtet war“ (KW6 200). Die Versuchung lässt aber nicht nach. Tod und Teufel in Form der frei in das Haus hinein- und hinaus tanzenden und den gärenden Teig umschwirrenden Fliegen führen im Unisono mit dem Wein zum Vergessen des transzendenten, als Meeresallegorie erscheinenden Zieles. Die halbherzigen Vereitelungsversuche von Fliegengittern vor dem Fenster werden durch das Fehlen derselben vor der Tür zur Farce. Aber all dies geschieht ohne großes Aufsehen, in völlig unspektakulärer Weise: „Das war alles ganz lautlos, und man vergaß das Meer“ (KW6 200). Dieses „man“ hallt im anschließenden Satz wieder: „Der Mann schien sich freilich mit dem Sachverhalt abgefunden zu haben.“ Es weist auf die von Broch immer wieder angesprochene „condition humaine“ hin. Der Mensch hat die Wahl, wie er leben will, aber für den mit dem pneumatischen Funken ausgestatteten Menschen ist das Vergessen des Ursprungs verwerflicher als für andere, denn er erfüllt sein Schicksal nicht.

Es geht nun in den folgenden Dialogen um weitere Umgarnungsversuche des Ehepaares, denen sich der Fremde immer wieder versucht elegant zu entziehen. Dabei geht es wiederholt um das Fischen, wodurch zu vermuten ist, dass als Tierkreissymbol dieser Erzählung die Fische⁷¹ gedacht sind. Der vormals so positiv besetzte „Spiegel des Meeres“ wird vom Abbild des Pleromalichtmeeres zum „schwarzen Spiegel des Meeres“ (KW6 201), zum lichtverschluckenden Gegenteil. Der im Netz der „Verflechtungen der Linien“ gefangene Fremde bleibt sich jedoch trotz der fortgesetzten Verführungsversuche dieser Versuchungen bewusst. Er spürt wie das Netz der Linien, in dem er wie ein Fisch

⁷¹ Das Fischezeichen ist mehrdeutig. Nach Cirlot (107) wird es von manchen wegen seiner Form als Phallussymbol betrachtet, für andere ist es ein rein spirituelles Symbol. Wegen seiner spindelartigen Form wird der Fisch auch als Vogel der Unterwelt angesehen, ein Opfersymbol und ein Symbol für die Beziehung zwischen Himmel und Erde. Nicht nur bei Steiner (GA 170, S 222) findet man die Zuordnung des Tierkreiszeichens Fische zu den menschlichen Körperteilen der Füße.

gefangen werden soll, stärker wird als seine eigene Linie, „die von Unendlichkeit zu Unendlichkeit aus seinem Herzen sich spannt.“ Er spürt wie das Meer für ihn unsichtbar wird. Um sich dieses Sehnen nach der Unendlichkeit zu bewahren, so ziellos es auch war (KW6 202), muss er handeln. Er glaubt, sich in dieses Dilemma selbst manövriert zu haben, da er nicht konsequent war, um den Aufstieg abzuschließen.

Durch sein Lavieren zwischen den Aussagen des Mannes und der Frau kommt es zwischen diesen beiden „Kräften des Bösen“ zum Streit, der ihre Kraft schwächt.

Ja, es wurde ihm . . . durchaus klar, daß das Endliche, in dem sich das Unendliche verfängt, immer ein geschlossenes System sein müsse und . . . daß die Kraft des Systems sofort versagt, wenn die Geschlossenheit des magischen Ringes auch nur an einer einzigen Stelle sich öffnet und daß dann unaufhaltsam das Unendliche wieder hervorbricht, hervorbrechen muß. (KW6 203)

Dem Fremden gelingt es, sich der Beschränkung des Endlichen zu entwinden, er bricht auf, ohne sich auf die Vorschläge des Mannes und der Frau einzulassen, und wird, kaum dass er sich aufgemacht hat, wieder des Meeres ansichtig. Der Wille, sein Schicksal als Pneumatiker zu erfüllen, wird mit dem Anblick des Meeres,⁷² mit einem Zipfel Unendlichkeit belohnt. Kann man es stärker ausdrücken? Der „schwarze Spiegel des Meeres“ macht nach der Abwehr der Versuchung einem strahlenden „Stahlschild“ Platz. Broch bringt diese Erzählung von der Suche nach dem Unendlichen und der Versuchung durch das Endliche zu einem „Happy End“ für den Fremden. Mit Energie aufgeladen macht sich der Fremde auf den Weg zum Meer, dem der Unendlichkeit am nächsten kommenden Bild.

⁷² KW6 204: „ein mächtiger Stahlschild unter den goldenen Strahlen des Mittags.“

Der Sieg über das Endliche ist errungen, als er in einen Lorbeerhain, Symbol des Sieges, kommt. Nun wird der Weg leichter, und die Erinnerung an den gekosteten Wein des Vergessens wirkt weit entfernt. Es ist, als ob einmal auf dem richtigen Weg, kurz vor dem Ziel, nichts die Gewissheit trüben kann, das Richtige zu tun. Eine Natursymphonie unterstützt diesen Eindruck: „es lichtete sich das Gebüsch, das metallische Rauschen des Wassers mischte sich schon in das Summen der Insekten und in die Ungeduld der Natur, die zum Ewigen hinstrebt, in das Sehnen der Landschaft nach dem Unendlichen“ (KW6 205).

Am Meer angekommen erfüllt der Fremde, der pneumatische Jedermann, in einem ekstatischen Grand Finale mit dem Eintauchen in das Meer seine Sehnsucht. Es ist, als ob Broch mit der Szene des symbolischen Eintauchens von Gesicht und Händen einen Teil des apokryphen Thomasevangeliums auf seine Weise umschreibe: „No one will be able to look at oneself/ either in water or in a mirror without light/ so it is fitting to baptize in light and water/ now the light is the chrism“ (Barnstone 265). Die Szene der Taufe Jesu im Jordan wird so heraufbeschworen, aber auch die Berufung der Jünger zu Menschenfischern.

7. Die Sprache der *Tierkreis-Erzählungen*

Über die Sprache Brochs ist im Zusammenhang mit den Romanen *Die Schlafwandler* und *Der Tod des Vergil*, ebenso wie über die Sprache in *Die Schuldlosen* und damit auch

indirekt über die Sprache der *Tierkreis-Erzählungen* einiges geschrieben worden:⁷³

Irrationalität, Mystisches, Traumgeschehen sprächen aus den Texten. Dabei wurde Sprache sehr weit gefasst. In den vorangegangenen Interpretationen habe ich versucht, auf die inhaltliche Seite der Texte mit ihren Sujets und Symbolen einzugehen. Dass dabei der Blick auf Sprache nicht gänzlich ausgeklammert werden kann, versteht sich von selbst. Was also bleibt im Kontext dieser Literaturanalyse als Gegenstand einer Sprachanalyse?

Muriel Barbery lässt ihre 12-jährige Protagonistin Paloma in ihrem Roman *L'élégance du hérisson* über die Grammatik schreiben: „Mais quand on fait de la grammaire, on a accès à une autre dimension de la beauté de la langue. Faire de la grammaire, c'est la décortiquer, regarder comme elle est faite, la voir toute nue, en quelque sorte“ (Barbery 194).⁷⁴ In diesem Sinn soll sozusagen der sprachliche Knochenbau, der Beginn der Erzählung „Eine leichte Enttäuschung,“ genauer die ersten sieben Satzgefüge ein wenig unter die Lupe genommen werden, um anschließend vielleicht mit Paloma ausrufen zu können „Comme c'est bien fait, qu'est-ce que c'est bien fichu!“, „Comme c'est solide, ingénieux, riche, subtil“ (Barbery 194)!

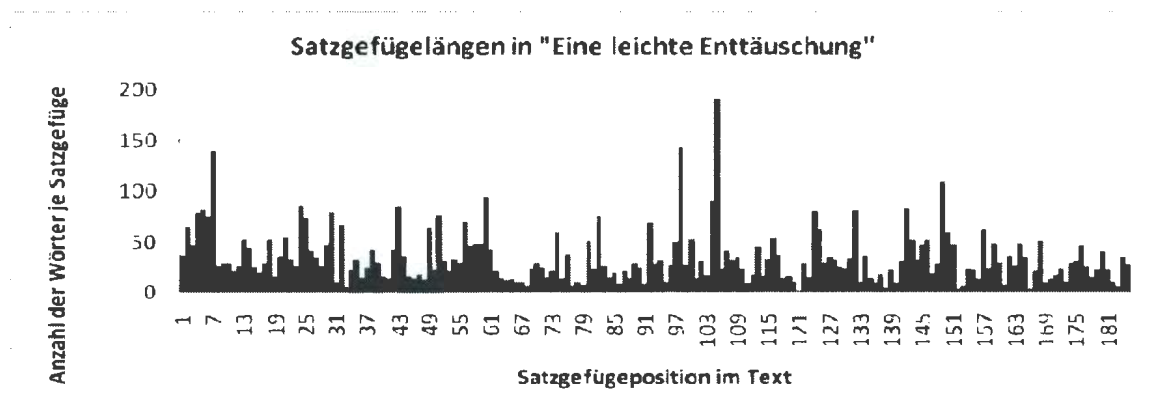
Ausgesprochen interessant wäre eine intensive vergleichende Sprachanalyse mit Texten zeitgenössischer Schriftsteller, da die Besonderheiten durch eine direkte Gegenüberstellung stärker zutage treten würden, allerdings würde das den Rahmen dieser

⁷³ Sidler (*Tagtraum* 195) beschreibt die Sprache in „Der Meeresspiegel“ als „fast durchgehend in rhythmisierte Prosa gehalten.“ Zur Erzählung „Eine leichte Enttäuschung“ schreibt sie, dass durch „Wortspiele“ die sprachlichen Strukturen „ins Bewusstsein gerückt werden“ (136). Siehe auch Sidlers (92) Zusammenfassung von Sokels Aufsatz (1986) im Hinblick auf die Darstellungsebenen der Erzählungen.

⁷⁴ Übersetzung P.B.: „Aber wenn man eine Sache grammatikalisch betrachtet, bekommt man Zugang zu einer anderen Dimension der Schönheit von Sprache. Etwas grammatikalisch zu betrachten, bedeutet, es zu zerplücken, zu schauen, wie es gemacht ist, es in einer gewissen Weise ganz nackt zu betrachten.“

Arbeit sprengen. Nur ein kurzer Blick auf einen Teil einer Erzählung Franz Kafkas sei uns deshalb an dieser Stelle gestattet, da gerade dieser von John Hargraves in seiner Untersuchung *Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka* (161) als „Kontrollgruppe“⁷⁵ herangezogen wurde.

Beginnen wir mit etwas leicht Quantifizierbarem, der Länge der Broch'schen Satzgefüge.

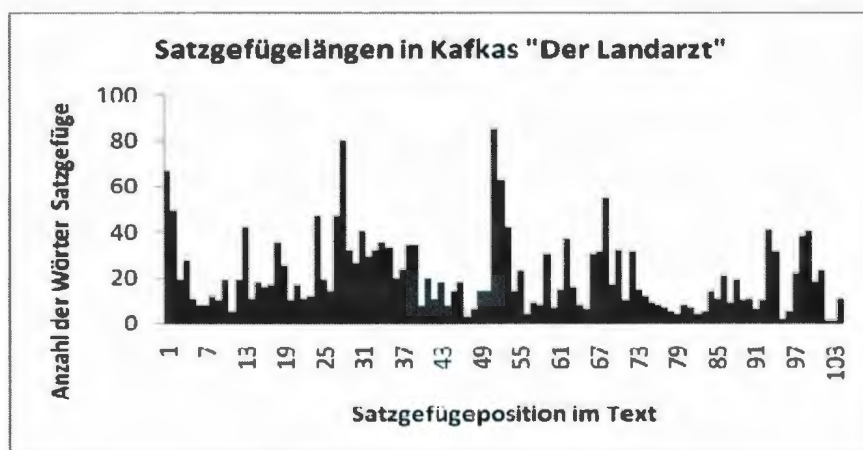


Tab. 1 Satzgefügelänge, Broch, „Eine leichte Enttäuschung“

Liest man die *Tierkreis-Erzählungen* zum ersten Mal, kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, dass Broch ausgesprochen lange Satzgefüge verwendet. Eine Analyse zeigt jedoch, dass er durchschnittlich nur 35 Worte pro Satzgefüge einsetzt. Nur einige wenige Sätze sind besonders lang: Satz 7 mit 140 Worten, Satz 98 mit 143 Worten, Satz 105 mit 190 Worten und Satz 149 mit 109 Worten. Was erzeugt den Eindruck endloser, atemloser Sätze, wenn es in Wirklichkeit nur wenige, sehr lange Satzgefüge gibt, und wie wird eine erzählerische Kohärenz innerhalb dieser hergestellt?

⁷⁵ Hargraves: „Franz Kafka's work can be considered the "control group" of this study, for when compared to that of Mann and Broch, it is almost devoid of musical references or musical techniques" (xiv). „With respect to music, a greater contrast than Kafka . . . can hardly be imagined, for in all of Kafka's narratives there is hardly any mention of music. . . . Kafka himself was unmusical, of this there is no doubt"(161).

Im Vergleich dazu verfügt Franz Kafkas Erzählung „Der Landarzt“ über 20.5 Worte je Satzgefüge: der längste Satz mit 85 Wörtern steht etwa in der Mitte der Erzählung an Satzposition 51. Auffällig ist, dass Kafkas Erzählung mit einem relativ langen Satzgefüge (67 Wörter) beginnt. So wird der Leser gleich zu Beginn in die Erzählung hineingezogen, während Broch den Leser in den ersten sieben Sätzen graduell in die Erzählung einführt. Einem Crescendo bei Broch steht eine furiose Ouvertüre bei Kafka gegenüber. Während in „Eine leichte Enttäuschung“ der drittlängste Satz am Ende der untersuchten Textpassage steht, geht Kafka genau den umgekehrten Weg. Er beginnt seine Erzählung mit seinem drittlängsten Satz.



Tab. 2 Satzgefügelänge, Kafka, „Der Landarzt“

Broch setzt insgesamt in dieser Erzählung längere Satzgefüge als Kafka zusammen. Um die Kohärenz herzustellen, ist er daher darauf angewiesen, mit einer Vielzahl an Konjunktionen diese Flut von Haupt- und Nebensätzen zusammenzubinden.⁷⁶ Von den 524 Wörtern in den ersten sieben Satzgefügen, die 8,11 % der gesamten Erzählung ausmachen, sind 7,4 % Konjunktionen oder Konjunkionaladverbien. Bei der

⁷⁶ Im Anhang befindet sich eine Visualisierung der Textanalyse mit Legende. Die vorliegende Analyse quantifiziert und visualisiert m.W. zum ersten Mal die Ergebnisse der sprachlichen Untersuchung.

Untersuchung des Ausschnitts des Kafka-Textes bin ich von einem vergleichbaren Prozentsatz in Bezug auf die Textlänge von 8,4 % ausgegangen. Wegen der Kürze des Gesamttextes schlägt sich dieser in nur 181 Wörtern, aber in einer vergleichbaren Anzahl von Sätzen nieder. Hier haben nur 4,97 % der Wörter eine Verbindungsfunktion.

	Broch „Eine leichte Enttäuschung“	Kafka „Der Landarzt“
Gesamtanzahl der Wörter in der Erzählung	6461	2146
Untersuchte Textpassage in Wörtern	524	181
Untersuchte Textpassage in Sätzen	1–7	1–6
Untersuchte Textpassage im Verhältnis zur Gesamtlänge der Erzählung in Prozent	8,1	8,4
Anteil der Konjunktionen bzw. Konjunkionaladverbien in Prozent	8,4	4,4
Anteil der Verben in Prozent	9,4	11,0

Tab. 3 Textanalyse, Wortanzahlen

Die Konjunktionen und Konjunkionaladverbien können weiter nach Bedeutungen differenziert werden:

Art der Konjunktion bzw. des Konjunkionaladverbs	bei Broch „Eine leichte Enttäuschung“	bei Kafka „Der Landarzt“
adversativ	aber, sondern	aber (2x)
disjunktiv	oder	
final		um ...zu
kausal	weil (2x), da	
konditional	wenn (2x)	
konsekutiv	so (2x)	
konzessiv	trotzdem	
kopulativ	und (18x), auch (4x)	und (3x)
modal	gleichwie, als (2x), wie (4x), gleichsam	wie (2x)
restriktiv	–	–
temporal	–	–
ohne besondere Bedeutung	dass (2x)	–

Tab. 4 Textanalyse, Konjunktionen

Während nun „Der Landarzt“ als Darstellung eines Traumes angesehen werden kann, setzt Kafka keine Möglichkeitsformen oder Abtönpartikel ein. Die Darstellung des Traumes als Tatsache des Augenblicks verträgt kein „vielleicht,“ kein „womöglich.“ Auch Vergleiche benutzt Kafka kaum in der untersuchten Textpassage. Der Traum ist kein „als ob.“ Der Protagonist, ein Ich-Erzähler, wird in einem Strudel absurder Aktivitäten davon gerissen.

Bei Broch hingegen finden sich vergleichsweise viele durch modale Wendungen eingeleitete Vergleiche, Konjunktive, Abtön- oder Fokuspartikel, die die Bedeutung der Aussagen relativieren⁷⁷ bzw. in sich schon widersprüchlich sind. Zudem setzt Broch ungewohnte Bilder⁷⁸ ein und damit Assoziationen beim Leser frei. Das Tempo des Textes wird nicht durch Aktionsverben vorangetrieben, es überwiegen vielmehr Verben der–im weitesten Sinne–Wahrnehmung und der Zustandsbeschreibungen.⁷⁹ Die Fähigkeit, „im Moment zu sein,“ ermöglicht erst die Wahrnehmung der Innen- und Außenwelt und findet in einer Sphäre der Zeitaufgehobenheit⁸⁰ statt. Dass die Erzeugung dieses Gefühls nicht von ungefähr kommt, sondern von Broch beabsichtigt ist und ihn in den Reigen seiner Zeitgenossen einreicht, die etwas radikal Neues entwickeln wollen, erklärt Hargraves wie folgt:

Another concern Broch has in common with many other German writers is the relationship of time and space in the various arts. . . . Many other writers

⁷⁷ z.B. folgende Wortwahl „wohl,“ „vielleicht,“ „hätte . . . feststellen können,“ „mochte . . . sein“.

⁷⁸ z.B. „Gerippe der Lichtreklame,“ „selbständige Äußerung des Hauses,“ „gewesene Gestalt.“

⁷⁹ Beispiele für benutzte Verben (in den Infinitiv gesetzt): erschrecken, auffallen, stecken, ragen, beginnen, sich befinden, inne werden, werden, auftauchen, zurücklassen, sich entsinnen, denken, aufatmen, feststellen, sitzen, sich scheuen.

⁸⁰ Durzaks Beobachtung zu Brochs Symboleinsatz unterstützt dies: „Ebenso versucht die Dichtung die Zeit zu überwinden, indem sie durch Motiv- und Symbolgeflechte Simultaneität verwirklicht“ („Symboltheorie“ 160).

(Schopenhauer, for example) also viewed the irreversible process of time as the essence of the world's negativity and imperfection. Consequently, annulling time has an ethical and utopian component in the writings of such thinkers. (xiii)

Wie in dem Eingangskapitel zur Gnosis deutlich gemacht werden sollte, hat Broch sich für den Lebensweg des Engagements entschieden. Joseph P. Lawrence schreibt dazu: „His real concern was in fact with worldmaking. Whether through a literary creation or through a political creation of a new world order, Broch's consistent concern was with a thoroughgoing transformation of reality. He wanted to save the world" (316). Deshalb ist ihm die Aufhebung der Zeit in seinem Werk so ein großes Anliegen, da Erlösung auf diesem Wege greifbar scheint und er so meint, sein Scherflein zur Erlösung beitragen zu können. Hargraves schreibt über die Methode Brochs, Gleichzeitigkeit zu erzeugen:

Broch's most important musical method is the attempt to produce the effect of simultaneity; in this he is a kindred spirit to Joyce, Proust and Mann. But unlike Proust and Mann, who aim for simultaneity but who proceed in more or less traditional narrative forms, Broch directly attacks the reader's sense of narrative time. Although Joyce's narrative style is also non-traditional, it is not comparable to Broch's in *Der Tod des Vergil*, where the concept of "eidetic" units is used to construct sentences of great length and complexity: by attempting a paramusical figuration of simultaneity, he hoped literature, like music, could have the ethical effect of temporarily freeing man from the fear of death. (xiv)

Diese Gleichzeitigkeit entsteht nicht zuletzt durch die vielfache Verwendung der kopulativen Konjunktion „und,“ sowie durch das „in der Schwebe halten“ der Aussagen,

durch fast gleichzeitige Rücknahme (siehe dazu die Markierungen im untersuchten Textteil im Anhang).

Hargraves schreibt dazu:

But beyond the semantic level, the structure of the sentence presents simultaneity in a characteristically musical fashion. Various elements of the sentence point forward or refer backward to repetitions or elaborations of the same theme. . . . Opposition, inversion, chains of meaning which run in one direction, then another, are common throughout. (90)

Ein Gefühl der Distanz des Protagonisten zu den Geschehnissen der Erzählung stellt sich aufgrund des anonymen Subjekts ein. Der Protagonist ist zunächst nur ein „er“ (KW6 127), später ein „Betrachter“ (KW6 128) und noch später erst bekommt er etwas Personhaftes zugeschrieben: einen Namen. Aber erst nach dem Verlassen der Betrachterrolle, seinem Willen zum Handeln und seiner daraus resultierenden Begegnung mit Melitta erfahren wir seinen Namen, „Andreas“ (KW6 137). Im Gegensatz zum Handlungsstrudel, in den der Protagonist in „Der Landarzt“ gerät, und dem er sich nicht entziehen kann, haben wir es bei „Eine leichte Enttäuschung“ mit einem Tableau zu tun, in das sich der Protagonist entscheidet wohlüberlegt hineinzusteigen. Mit dem Versuch, die Gleichzeitigkeit der Darstellung auf einer Leinwand in eine sprachliche Form zu kleiden, die ja auf das Nacheinander angewiesen ist, geht Broch einen neuen Weg. Nicht umsonst hat gerade Milan Kundera⁸¹ ihn zu seinem „père spirituel“ (Pelletier 11) erkoren.

⁸¹ Der Schriftsteller Milan Kundera äußert in *L'art du roman* eine differenzierte Meinung zu Husserls einflussreicher These der „Krisis des europäischen Menschentums“ (1935). Er schreibt über den Roman—und ich meine damit auch über die Kunst—„Je crois pourtant qu'il serait naïf de considérer la sévérité de ce regard posé sur les Temps modernes comme une simple condamnation. . . . S'il est vrai que

Ich bin der Auffassung, dass das Zögerliche, Verhaltene und Distanzierte der Erzählung, die typisch für die *Tierkreis-Erzählungen* ist, eben nicht auf ein Traumgeschehen hinweist, sondern im Gegenteil sehr wohl in der Wirklichkeit verankert ist. Nicht in der Wirklichkeit von Einkaufs- und Beipackzetteln, sondern in der Wirklichkeit, die durch die Augen eines nach den letzten Dingen Suchenden erfahren werden kann. Ist es nicht gerade die Wirklichkeit, besonders die spirituelle Wirklichkeit, die voller „Wenn“ und „Aber“ steckt, voller Ungewissheiten über das Ziel?

Überlegungen zu allgemein gültigen Wahrheiten im gnomischen Präsens lösen sich mit illustrierenden Passagen ab, wo die Dinge auch sprachlich in der Schwebe bleiben, ja in der Schwebe bleiben müssen. Erst die nicht mehr darstellbare Erlösung in der (Selbst)erkenntnis würde alle Unsicherheiten zur Seite fegen und damit die Sprache der Sicherheiten, die Sprache des Traumes bei Kafka, ermöglichen.

Was allein anhand dieser kurzen Textanalyse zur Sprache Brochs gesagt werden kann, ergänzt somit die zuvor gemachten Beobachtungen zu den einzelnen Erzählungen aufs Engste.

la philosophie et les sciences ont oublié l'être de l'homme, il apparaît d'autant nettement qu'avec Cervantes un grand art européen s'est formé qui n'est rien d'autre que l'exploration de cet être oublié.“ Und über Brochs Auffassung des Romans: „Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman“ (15ff.).

Übersetzung P.B.: „Ich glaube vielmehr, dass es naiv ist, die Strenge dieses Blicks auf die Moderne als eine einfache Verurteilung zu betrachten. . . . Wenn es wahr ist, dass Philosophie und Wissenschaft das Sein des Menschen vergessen haben, so wird in gleichem Maße deutlich, dass sich mit Cervantes eine große europäische Kunst gebildet hat, die nichts anderes ist, als das Erforschen dieses vergessenen Seins.“ Und „Aufzudecken, was nur ein Roman aufdecken kann, ist die einzige Existenzberechtigung des Romans. Ein Roman, der keinen bis dahin unbekannten Teil des Seins aufdeckt, ist unmoralisch. Erkenntnis ist die einzige Moral des Romans.“

Kundera wurde 1929 in Brünn, in der ehemaligen Tschechoslowakei geboren. Er lebt seit 1975 im Exil in Frankreich. Nach diversen Studien, darunter Literatur, Musik und Film, war Kundera an verschiedenen Hochschulen als Literaturdozent tätig. 1984 erschien sein bisher bekanntestes Werk, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*.

8. Schlussakkord

Nun ist es an der Zeit, einen großen Bogen zurück zum Anfangskapitel zu schlagen. Zurück zu den künstlerischen Zeitgenossen Hermann Brochs, vornehmlich Kandinsky, den wir doch nicht ganz aus dem Auge verloren haben, auch wenn er in den Interpretationen nur als Randfigur mitgedacht wurde. Zurück zur Gnosis, und schließlich zu den Gleichnissen Platons.

Bis hierher sollte deutlich geworden sein, wie sehr Brochs Denken dem Denken der Gnostiker nahe steht, ja, wie ihm Vieles der Gnosis ganz und gar eigen ist. Ob das mit seiner „persönlichen Pathologie“ zusammenhängt, wie Ernestine Schlant (154) es einmal in einem anderen Zusammenhang⁸² formuliert hat, soll jedoch dahingestellt bleiben. Zu Brochs Biographie haben andere⁸³ Wesentliches beigetragen, dem hier nichts Neues hinzuzufügen ist.

Auf der Grundlage der vorangegangenen Interpretationen der *Tierkreis-Erzählungen* soll versucht werden, dieses Puzzle an Fragestellungen zum künstlerischen Ausdruck (Broch), zur künstlerischen Reflexion (Kandinsky), zum psychologischen Unterbau (C.G. Jung, Freud) und zu den geschichtlichen Tatsachen (Aufstieg des Faschismus) zu einem Bild zusammenzufügen. Es gilt dabei auch zu versuchen, das Denken Hermann Brochs, das aus den *Tierkreis-Erzählungen* spricht, in die Reihe der

⁸² In einem Aufsatz zu den sich wiederholenden Verhaltensmustern der Protagonisten der Broch'schen Werke schreibt Schlant: „paying closer attention to these patterns that extend over an entire oeuvre and several decades of writing may ultimately allow the reader a better understanding of an author's 'laboratory,' where in quasi-alchemical transformations personal pathology renders private mythology, and where the creative process imposes form and control on personal trauma“ („Obsessive“ 154).

⁸³ Siglinde Bolbecher, et al. (2000), Thomas Koebner (1965), Paul Michael Lützeler (2001, 2009), José María Pérez Gay u. Eduardo Jiménez Mayo (2007), Hartmut Steinecke (1994).

Werke und Aussagen zeitgenössischer Künstler und Philosophen in Bezug auf den Faschismus einzureihen.

Erinnern wir uns noch einmal an die Gnosis als vorherrschende–und zumindest bei den Künstlern auch bewusste–Denkfigur der Moderne und die zwei von Brumlik aufgezeigten Möglichkeiten, die dem Gnostiker für sein Handeln in dieser Welt bleiben. Wir betrachten anschließend, wie sich diese in den behandelten fünf Erzählungen Brochs, in Kandinskys Werken und Schriften und in den Schriften der erwähnten Vertreter der Psychoanalyse niederschlägt.

Die vom Demiurgen in ihrer ganzen Unzulänglichkeit und damit inhärenten Schlechtigkeit geschaffene Welt, in die Gott als der ganz Andere nicht eingreifen kann, lässt dem Menschen zwei Handlungsmöglichkeiten. Er kann entweder zum Libertin werden, da es in einer ohnehin schlechten Welt keine Moral gibt, oder er kann versuchen, dem im Pleroma weilenden Allgott durch sein Handeln entgegen zu kommen. Da die Welt des Gnostikers ohne einen Messias und Erlöser auskommt, muss das eigene Handeln Schritt um Schritt zur Erlösung führen. Dies geschieht vornehmlich durch das Streben nach Erkenntnis, da in der Erkenntnis Vollkommenheit liegt und damit das Göttliche selbst.

So weit, so einfach. Aber da der Mensch sich diesen ganz und gar fernen und unbekannten Gott nicht vorstellen kann, führt gerade diese Distanz zu einer Kompensation in Form einer Remythologisierung. Die biblische Schöpfungsgeschichte erscheint im Gegensatz zum gnostischen Schöpfungsmythos geradezu im Telegrammstil verfasst worden zu sein. Während Juden- und Christentum davon ausgehen, dass die biblischen Offenbarungen unterschiedslos jedem Menschen zugänglich sind, wird in der

Gnosis davon ausgegangen, dass der göttliche Funke in verschiedenem Maße über die Menschheit ausgegossen wurde. Wir sehen dies in einer Hierarchisierung der Menschheit wiedergespiegelt, die in Pneumatiker, Psychiker und Hyliker aufgeteilt wird. Nur dem Pneumatiker ist es mit Sicherheit möglich, in das Pleroma einzugehen. Dem Psychiker ist weniger Göttliches eingegossen worden als dem Pneumatiker, dem Hyliker wiederum fehlt jeglicher göttliche Funke.

Die in den fünf *Tierkreis-Erzählungen* vorkommenden Protagonisten können jeweils als Verkörperungen dieser drei Typen aufgefasst werden. Wir begegnen mit „A.“ in „Die Heimkehr“ und mit der Figur des „Fremden“ in „Der Meeresspiegel“ dem Pneumatiker, der um sein Ziel weiß und sich dorthin aufmacht. Mit „Andreas“ in „Eine leichte Enttäuschung“ und dem Fräulein in „Vorüberziehende Wolke“ begegnen wir dem Psychiker, bei dem noch nicht klar ist, ob er das Ziel erreichen wird. Mit dem jungen Mann in „Ein Abend Angst“ begegnen wir schließlich dem Hyliker, der im Irdischen gefangen bleibt, da ein göttlicher Funke fehlt. Sie streben also in verschiedenem Maße zur Erkenntnis, und sind sich darüber hinaus auch in verschiedenem Maße ihrer Suche bewusst.

In seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* teilt Kandinsky (40) die Gesellschaft ebenfalls hierarchisch ein. Er verlässt zwar die Dreiteilung, aber in Wortwahl und Inhalt gleichen sich diese Welten stark. Er spricht vom „geistige[n] Dreieck“ und seinen verschiedenen Schichten. Der untere und größte Teil behause die Menschen, die nicht selbständig denken könnten, die in Angst verharrten und sich folglich nicht bewegten, die materialistisch seien. Ihre These sei „Gott ist gestorben.“ Bewegt man sich weiter durch die verschiedenen „Abteilungen,“ wie Kandinsky seine

Schichten nennt, käme man als nächstes zu einer weiteren atheistischen Gruppe, die jedoch ihren Atheismus „durch fremde Worte begründen“ (41) könnten. Hier gäbe es auch Wissenschaft und Kunst, allerdings träfe man nur auf Positivisten und Naturalisten. Und so geht es weiter bis zur höchsten „Abteilung.“ Dort gäbe es endlich „keine Angst“ (44) mehr, und die Menschen setzten „keine Hoffnung . . . auf die Methoden der materialistischen Wissenschaft,“ wo es um Dinge ginge „die unseren Sinnen nicht zugänglich sind“ (45).

Kandinsky hat ebenso wie Broch durch Schriften bzw. Vorträge Bekanntschaft mit Helena Petrovna Blavatsky, einer Vertreterin der Theosophie (*Geistige* 46), gemacht und vor allem mit der Person und den Lehren Rudolf Steiners, dem Begründer der Anthroposophie. Die Verwandtschaft der Ausdrucksweise Kandinskys und Brochs verwundert daher nicht. Es geht beiden um „innere Erkenntnis“ (*Geistige* 46), um Erlösung „der dürstenden Seelen“ (*Geistige* 48). Über das geistige Leben, „zu dem auch die Kunst gehört,“ schreibt Kandinsky, es „ist eine komplizierte aber bestimmte und ins einfache übersetzbare Bewegung vor- und aufwärts. Diese Bewegung ist die der Erkenntnis“ (*Geistige* 30). Darüber hinaus kommt Kandinsky durch seine Analyse der Literatur des belgischen Dichters Maurice Maeterlinck zum Schluss, dass durch „geschickte Anwendung . . . eines Wortes, eine innerlich nötige Wiederholung desselben zweimal, dreimal, mehrere Male nacheinander . . . nicht nur zum Wachsen des inneren Klangs führen [kann], sondern noch andere nicht geahnte geistige Eigenschaften des Wortes zutage bringen. . . . Die Seele kommt zu einer gegenstandslosen Vibration“ (*Geistige* 50). Das Wie des Hervorbringens von Seelenvibrationen durch Form und Farbe ist das Ziel seiner Theorie der Malerei, das sich in einem ausgeklügelt erscheinenden

System von Form⁸⁴ und Farbzuordnungen niederschlägt. Brochs Sprache und seine Verwendung von Wiederholungen bringt sich hier in Erinnerung. Nicht um äußere Schönheit gehe es dabei, so Kandinsky weiter, sondern allein um das durch innere Notwendigkeit Auszudrückende (*Geistige* 52). „Dissonanz statt Consonanz“ sei das Motto seiner neuen Kunst, schreibt Kandinsky in einem Brief an Schönberg (zit. n. Boehmer 3).

Nicht nur mit der Bemerkung, dass die Abwendung vom Materiellen zum Abstrakten hin–also zur gegenstandslosen Vibration–den Weg zum Göttlichen bereitet, stellt sich Kandinsky in die gnostische Tradition. Seine Charakterisierung der Figuren in Maeterlincks Dichtung gibt darüber noch weiteren Aufschluss. Er schreibt, dessen Figuren seien

direkt Seelen, die in Nebeln suchen, von Nebeln erstickt zu werden bedroht sind, über welchen eine unsichtbare, düstere Macht schwebt. Die geistige Finsternis, Unsicherheit des Nichtwissens und die Angst vor demselben sind die Welt seiner Helden. So ist Maeterlinck vielleicht einer der ersten Propheten, der ersten künstlerischen Berichterstatter und Hellseher. . . . Die Verdüsterung der geistigen Atmosphäre, die zerstörende und gleichzeitig führende Hand und die verzweifelte Angst vor ihr, der verlorene Weg, der vermißte Führer spiegeln sich deutlich in diesen Werken. (*Geistige* 49)

Die Erwähnung des „vermißten Führer[s]“ ist ein Echo auf die von Kandinsky zitierte und im historischen Rückblick bedenkliche Äußerung Blavatskys:

⁸⁴ Von den Formen sagt Kandinsky: „All diese Formen sind gleichberechtigte Bürger des abstrakten Reiches“ (*Geistige* 72).

Ein neuer Sendbote der Wahrheit wird von der theosophischen Gesellschaft die Menschheit für seine Botschaft vorbereitet finden: es wird eine Ausdrucksform geben, in die er die neuen Wahrheiten wird kleiden können, eine Organisation, die in einer gewissen Beziehung seine Ankunft erwartet, um dann die materiellen Hindernisse und Schwierigkeiten von seinem Weg hinwegzuheben. (zit. n. Kandinsky *Geistige* 47)

In diesem Zusammenhang betrachtet, bekommt auch die dem Künstler zugeschriebene Aufgabe einen bitteren Nachgeschmack. Denn Kandinsky überträgt dem Künstler die Vorreiterstelle in der Erziehung seiner im „großen geistigen Dreieck“ Mitreisenden. Das einzige Entscheidende sei, dass der Künstler sich in seiner Kunst von der „inneren Notwendigkeit“ leiten lasse. Dazu sei jedes Mittel recht: „Und weder Anatomie oder dergleichen, noch das prinzipielle Umwerfen dieser Wissenschaften ist notwendig, sondern volle unbeschränkte Freiheit des Künstlers in der Wahl seiner Mittel“ (*Geistige* 137), und weiter in einer Fußnote dazu: „Und dieses Prinzip ist nicht nur das der Kunst, sondern das des Lebens. Dieses Prinzip ist das größte Schwert des wirklichen Übermenschen gegen das Philistertum.“ Kandinsky schreibt dem Künstler eine didaktische⁸⁵ und ungeheuer große Verantwortung für den Aufstieg der menschlichen Gesamtseele zur Erkenntnis zu. Ähnlich mag Broch seine Aufgabe empfunden haben, als er zum Schreiben von Erzählungen überging, um seine philosophischen Grundgedanken darzulegen, von denen er hoffte, dass sie in dieser Form mehr Leser finden würden. Einen

⁸⁵ „Im allgemeinen ist also die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluss auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt“ (*Geistige* 68).

wichtigen Unterschied zu Kandinsky gilt es jedoch festzuhalten. Bei Broch findet sich weder in den *Tierkreis-Erzählungen* noch meines Wissens in seinen anderen Schriften ein Hinweis darauf, dass er einen Führer vermisse. Anstatt sich auf eine Person zu kaprizieren, von der Führung erwartet wird, entspringt Brochs „innerer Notwendigkeit“ seine Kraft, sich in den Dienst der Menschheit zu stellen. Sein Einsatz für die Menschenrechte hat seine Wurzeln wohl dort. Die Erlösung muss ihm so näher geschienen haben.

Kandinsky zitiert im Zusammenhang mit dem Streben zum „Abstrakten und zu innerer Natur“ aus Platons Dialog zwischen Sokrates und Alkibiades das „Erkenne dich selbst!“ (*Geistige* 58), das auch als Inschrift am Eingang zum Tempel von Delphi angebracht gewesen sein soll. Erkenntnis und Selbsterkenntnis sind die Hauptmotive, die sich durch Brochs *Tierkreis-Erzählungen* als roter Faden ziehen, da im gnostischen Mythos Erkenntnis Erlösung bedingt. Es verwundert daher nicht, dass gerade die Gleichnisse Platons bei Broch auf einen besonderen Resonanzraum stießen und er ihnen in seinen Erzählungen eine neue Form verliehen hat.

Aber auch die Psychologie beschäftigt sich letzten Endes mit nichts anderem als der Suche nach Erkenntnis, um zu einer Art von individueller Erlösung zu gelangen. Es ist also naheliegend, dass Broch der Psychoanalyse Sigmund Freuds offen gegenüberstand und sich über viele Jahre in Wien und später in den USA einer Analyse unterzog. Der Analyseprozess ähnelt sowohl dem platonischen als auch dem gnostischen Vorgehen: der Weg zur Erlösung führt durch die Erinnerung. Bei Platon gelangt der Mensch nur zur Erkenntnis, weil er sich dem erkenntnistheoretischen Willensakt der Erinnerung unterwirft. Er erinnert sich an etwas in seiner Seele zuvor Eingeschriebenes.

In der Gnosis ist Erlösung nur durch die Erinnerung an den in den Menschen eingegossenen göttlichen Funken möglich. Vernachlässigt der Mensch das Wissen um diesen Ursprung, versinkt er in der Finsternis des Materiellen. In der Psychologie wird versucht, möglichen Ursachen seelischer Störungen durch das Aufdecken traumatischer Erlebnisse in der Kindheit auf den Grund zu gehen. Auch hier ist die Erinnerung der Schlüssel zur Erkenntnis, in diesem Fall zur Selbsterkenntnis.

Einen Schritt weiter geht C.G. Jung, von dessen Idee der Archetypen es heißt, sie seien eine Weiterentwicklung der Schriften Adolf Bastians,⁸⁶ die sich in Brochs Bibliothek fanden. Er verlegt den gnostischen Kosmos in den Menschen. Zum Thema Angstbewältigung schreibt er in einem Brief:

Versuche ja nicht, dieser Angst, die Gott dir gegeben hat, zu entgehen, sondern versuche, sie bis aufs letzte zu ertragen—*sine poena nulla gratia*. Ich kann so reden, weil ich glaube, ich sei religiös, und weil ich überdies mit wissenschaftlicher Sicherheit weiß, daß mein Patient seine Angst nicht erfunden hat, sondern daß sie über ihn verhängt ist. Von wem oder was? Vom Unbekannten. Der Religiöse nennt diesen *absconditum* Gott; der wissenschaftliche Intellekt heißt ihn das Unbewußte. (Jaffé, *Parapsychologie* 107)

Es scheint fast so, als erhebe Jung die Psyche zur Gottheit, als setze er die menschliche Psyche Gott gleich. Obwohl Jung sich dagegen gewehrt hat, unter die Gnostiker eingereiht zu werden, weil das seiner Meinung nach seinem Ruf in der wissenschaftlichen Welt abträglich wäre (Jaffé, *Mystic* 1), muss man sich beim Lesen dieser Sätze jedoch

⁸⁶ Adolf Bastian (1826-1905), deutscher Ethnologe, Beiträge zur vergleichenden Psychologie: *Die Seele und ihre Erscheinungsweisen in der Ethnographie* (1868), *Psychologie und Mythologie* (1860).

über die Nähe zur Gnosis wundern, die einem aus seinen Texten geradezu entgegenspringt. Viele Zeitgenossen ließen sich auch nicht daran hindern, Jung als Gnostiker zu bezeichnen. In der 1916 verfassten Schrift *Septem Sermones ad Mortuis* offenbarte er seine gnostischen Überzeugungen am Dramatischsten (181), wie Robert A. Segal zu Recht meint. Segal schreibt in seiner Einleitung zu *The Gnostic Jung*: „Jung actually studied Gnostic writings and cites them throughout his corpus. Certainly Jung would not qualify as a Gnostic merely because he studied Gnosticism: to study something is not thereby to accept it“ (Segal 7). Schriftlich hat Jung sich in der Tat ausführlich zur Alchemie geäußert.

For Jung, the alchemical process of extracting gold from base metals is a continuation of the Gnostic process of liberating fallen sparks from matter. Both processes are seemingly outward, physical or metaphysical ones which in fact are inner, psychological ones. Both represent a progression from sheer ego consciousness to the ego's rediscovery of the unconscious and reintegration with it to forge the self. (Segal 11)

Brumlik schreibt: „wie die antiken Gnostiker, so glaubt Jung an eine mythische Geschichte der göttlichen Seele, an ihren Ursprung und Fall, ihre Wiedererweckung und Weiterentwicklung“ (230). Da in der vorliegenden Arbeit mit den Begriffen Gnosis und Gnostiker keine Abwertung verbunden ist, und da zudem gnostisches Denken nicht kanonisiert ist, möchte ich deshalb bei der Behauptung bleiben, dass Jungs Schriften ein Denken enthüllen, das die eingangs aufgeführten Kriterien erfüllt.

Warum ist dies wichtig? Weil gnostisch Beeinflussten zwei Vorwürfe gemacht werden. Einerseits lebten sie als esoterische Weltflüchtige in einer ihnen gleichgültigen

Welt. Sie seien daher gesellschaftlich uninteressiert und unpolitisch und hätten so durch die Flucht nach innen dem Aufstieg des Faschismus nichts entgegen gesetzt.

Andererseits, und dieser Vorwurf scheint vor allem im rechten Lager verbreitet, hätten sie durch ihre Hoffnung auf einen göttlichen Sendboten, auf eine radikale Führer- oder Prophetengestalt, auf einen Umsturz der Welt, den geistigen Morast für die Naziherrschaft vorbereitet. Weil es eben auch Sätze wie diese gibt, die C.G. Jung 1933 im Berliner Rundfunk äußerte:

Wir leben heute in einer Zeit der Völkerwanderung, aber sie verläuft innerlich in der Seele des Volkes. Es ist eine Völkerwanderung–Zeiten der Massenbewegungen sind immer Zeiten des Führertums. Jede Bewegung gipfelt organisch im Führer, welcher durch sein ganzes Wesen Sinn und Ziel der Volksbewegung verkörpert. Er ist eine Inkarnation der Volksseele und ihr Sprachrohr. (zit. n. Brumlik 246)

Die Gnosis als Denkfigur der Moderne kann daher nicht einfach als akademische Kategorie, als religiöser Glaube, oder gar esoterischer Unsinn abgehakt werden, denn der Vorwurf wiegt schwer.

Obwohl, wie Brumlik schreibt: „Kein Denker, kein Philosoph, kein Künstler und kein Wissenschaftler . . . direkt für den Mißbrauch, der mit seinem Werk getrieben wird, verantwortlich“⁸⁷ (247) ist, kann man bei Broch und seinen Werken trotz (oder wegen) seiner gnostischen Überzeugungen nicht einmal Ansätze zu missbrauchbaren Äußerungen finden. Im gleichen Jahr von Jungs Radiorede legte er in seinen Ausführungen zum Kitsch deutlich dar, dass eine dem Streben nach Erkenntnis gewidmete Kunst schon im

⁸⁷ „Und dennoch - und dies gilt auch für das Werk von C.G. Jung - ist es stets mehr als Zufall, nämlich eine geistige Wahlverwandtschaft, die einem derartigen Mißbrauch Tür und Tor öffnet“ (Brumlik 247).

Ansatz totalitäre Systeme entlarven kann. Sein Urteil über Hitler ist hellsichtig und vernichtend. Lützeler schreibt:

In the essay "Das Böse im Wertsystem der Kunst" (1933) and in the lecture "Das Weltbild des Romans" (1930) Broch outlined an ethically-oriented theory of kitsch that reaches beyond aesthetic criticism and classifies kitsch as a social and political phenomenon. For Broch Adolf Hitler was the prototypical „Kitsch-Mensch.

(*Encyclopedia*)

Die Missverständnisse um Brochs Dichtung haben ihre Wurzel nicht im Inhalt seiner Aussagen, sondern in der Terminologie seiner politischen Essays, die Missverständnisse geradezu einladen. Wolfgang Graf Vitzthum macht in seinem Essay „Die Gesetze des Geistigen und des Politischen“ klar, dass Brochs „totale“ oder „totalitäre Demokratie“⁸⁸ (34) politisch laienhafte, sprachliche Missgriffe sind. Vielmehr war Brochs

zeithistorisch und biographisch bedingte[s] Engagement getragen von antitotalitärem, prodemokratischen Pathos. Geprägt war es aber eben auch durch Paradigmenunkenntnis und laienhafte Begrifflichkeit. Gerade darum macht es Sinn, sich mit dem, was der Schriftsteller – wie und wie nicht – zum Staatlich-Politischen sagte, auseinander zu setzen. Broch interessiert dabei auch als Gegentyp zu George.

Der Broch der dreißiger und vierziger Jahre ist der *engagierte* Dichter par

⁸⁸ Vitzthum:

[Brochs] Totalitätsziel verfehlt, so wie er es formuliert hat, die offene Gesellschaft. . . . Um keinen Zweifel aufkommen zu lassen: Brochs Werttotalität, dem universalistischen Menschenbild des Christentums und Kants und dem Wertkonsens der liberalen Gesellschaft verpflichtet, ist in einem radikal humanen Sinne gedacht. Faschisten, nicht Demokraten, erklärten damals Gegner zu Feinden. Auf Humanität haben sich Faschisten nie berufen – sie propagieren das Zurückdrängen von Besonderheiten, das Einpassen der Ganzheit des Menschen in eine Totalität von Staatsgesellschaft und politischer Bewegung. Broch ging es demgegenüber um die Definition und Sicherung eines gemeinsamen, die Menschen und die Menschheit verbindenden Wertkatalogs.“ (37)

excellence, ein Nachfahr Emile Zolas und Heinrich Heines, ein Vorfahr von Heinrich Böll und Günter Grass. (35)

Es sollte deutlich geworden sein, dass bei aller Verwandtschaft im Denken zwischen den hier zum Vergleich herangezogenen Zeitgenossen Brochs–Kandinsky und Jung–eine differenzierte Betrachtungsweise nötig ist. Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen hat Broch weder Hoffnung auf einen göttlichen Sendboten oder Führer gehegt, noch ein Leben politischer Nicht-Einmischung angestrebt.

Pelletier unterstützt diese Auffassung, indem er schreibt, Brochs zentrales Thema sei „la responsabilité individuelle et collective échue à chacun à l’endroit de l’univers dans lequel il se trouve ,en situation‘, pour reprendre l’expression de Sartre“⁸⁹ (119).



Dem „*D'où venons nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*“ Gauguins fügt Broch damit die Frage „Was sollen wir tun?“⁹⁰ hinzu.

⁸⁹ Übersetzung P.B.: [Brochs Thema sei] „sowohl die individuelle als auch die kollektive, jedem zuteil gewordene Verantwortung, an dem Ort im Universum, in den sich der Mensch ‚geworfen‘ findet, um einen Ausdruck Sartres aufzugreifen.“

⁹⁰ Nach Françoise Gaillard, zit. nach Pelletier (9).

Zusammenfassend läßt sich zu den *Tierkreis-Erzählungen* sagen: sie erscheinen wie Lehrstücke, die Wege des Individuums zur Erkenntnis aufzeigen. In ihrer didaktischen Konzeption kann man eine Vorläufergeste zur Völkerbundresolution erkennen, an der Broch später arbeitete. Platonische Gleichnisse, mystisch und gnostisch inspirierte Symbolketten, hermetische Motive—sie alle verdanken ihren Einsatz dem Ziel Brochs, zur Erkenntnissuche aufzurütteln und zum Betreten des Wegs zur Erlösung aufzurufen. Es geht ihm dabei um nicht mehr und nicht weniger als die Rettung des Menschen, als Individuum und als Gesamtheit der Individuen, mit dem Mittel eines Poeten, mit der Sprache.

Literaturverzeichnis

- Amann, Klaus, und Helmut Grote. *Die „Wiener Bibliothek“ Hermann Brochs: Kommentiertes Verzeichnis des rekonstruierten Bestandes*. Wien: Böhlau, 1990. Druck.
- Barbery, Muriel. *L'élégance du hérisson: Roman..* Paris: Gallimard, 2006. Druck.
- Barnstone, Willis, und Marvin W. Meyer. *The Gnostic Bible*. Boston, Mass: Shambhala, 2003. Druck.
- Beubler, Eckhard. *Opiatabhängigkeit: Interdisziplinäre Aspekte für die Praxis*. Wien: Springer, 2007. Druck.
- Boehmer, Konrad, und Arnold Schönberg. *Schönberg and Kandinsky: An historic encounter*. Amsterdam: Harwood, 1997. Druck. Contemporary Music Studies. 14.
- Bolbecher, Siglinde, Konstantin Kaiser, und Evelyn Adunka. *Lexikon der österreichischen Exilliteratur*. Wien: Deuticke, 2000. Druck.
- Broch, Hermann. *Kommentierte Werkausgabe*. Hrsg. Paul Michael Lützeler. 13 Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974-1981. Druck.
- . *Hermann Brochs Kommentare*. Hrsg. Paul Michael Lützeler. *Kommentierte Werkausgabe*, Band 5. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. Druck.
- . *Novellen: Prosa, Fragmente*. Hrsg. Paul Michael Lützeler. *Kommentierte Werkausgabe*, Band 6. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. Druck.
- . „Joyce und die Gegenwart.“ *Schriften zur Literatur 1, Kritik*. Hrsg. Paul Michael Lützeler. *Kommentierte Werkausgabe*, Band 9.1. Frankfurt a. M., 1976. Druck.
- . „Denkerische und dichterische Erkenntnis.“ *Schriften zur Literatur 2, Theorie*. Hrsg.

Paul Michael Lützeler. *Kommentierte Werkausgabe*, Band 9.2. Frankfurt a.

M.: Suhrkamp, 1975. Druck.

---. „Das Böse im Wertsystem der Kunst (1933).“ *Schriften zur Literatur 2, Theorie*.

Hrsg. Paul Michael Lützeler. *Kommentierte Werkausgabe*, Band 9.2. Frankfurt a.

M.: Suhrkamp, 1975. Druck.

---. „Notizen zu einer systematischen Ästhetik.“ *Schriften zur Literatur 2, Theorie*. Hrsg.

Paul Michael Lützeler. *Kommentierte Werkausgabe*, Band 9.2. Frankfurt a. M.:

Suhrkamp, 1975. Druck.

---. *Briefe*. Hrsg. Paul Michael Lützeler. *Kommentierte Werkausgabe*, Band 13.1.

Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. Druck.

---. *Briefe*. Hrsg. Paul Michael Lützeler. *Kommentierte Werkausgabe*, Band 13.2.

Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. Druck.

Brude-Firmau, Gisela. „Hermann Broch–Dr. Daniel Brody, Korrespondenz 1930-1933.“

Dissertation. Yale University, 1968. Druck.

Brumlik, Micha. *Die Gnostiker: Der Traum von der Selbsterlösung des Menschen*.

Frankfurt a. M.: Eichborn, 1992. Druck.

Chamberland, Paul. „La longue phrase de Voyage au pays de mémoire.“ *Voix et Images*

21.1 (1995): 26–52. Druck.

Cirlot, Juan Eduardo, Jack Sage, and Herbert Read. *A dictionary of symbols*.

London: Routledge & Kegan Paul, 1971. Druck.

Coulano, Ioan P. *The tree of gnosis: Gnostic mythology from early Christianity to*

modern nihilism. San Francisco: HarperCollins, 1992. Druck.

Durzak, Manfred. „Hermann Brochs Symboltheorie.“ *Neophilologus* 52.2 (1968): 156-69.

Druck.

---. „Hermann Brochs ‚Tierkreis-Erzählungen.‘ Zu einer bisher unbekannten Erzählung.“

Orbis Litterarum 24 (1969): 138-57. Druck.

Eckhart, (Meister), und Josef Quint. *Deutsche Predigten und Traktate*. München: Hanser, 1985. Druck.

Eusterschulte, Anne. *Analogia entis seu mentis: Analogie als erkenntnistheoretisches Prinzip in der Philosophie Giordano Brunos*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997. Druck. Epistemata Reihe Philosophie 194.

Evers, Dirk. *Raum–Materie–Zeit: Schöpfungstheologie im Dialog mit naturwissenschaftlicher Kosmologie*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2000. Druck. Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie 41.

Evers, Tilman. „C.G. Jung–Psychologie und Gnosis.“ *Gnosis und Mystik in der Geschichte der Philosophie*. Hrsg. Peter Koslowski. Zürich, München: Artemis-Verlag, 1988. 329-51. Druck.

Fischer, Ernst Peter. *Umbrüche–Parallelen in Wissenschaft und Kunst. neues museum*. Linz: Museumsbund, 2003. Web.

Freese, Wolfgang. *Literatur und Kritik* 6. (1977): 218-241. Druck.

Freud, Sigmund, und Anna Freud. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1986. Druck. Band 11 von *Sigmund Freud. Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*.

Freud, Sigmund. *Die Traumarbeit: Darstellung durch Symbole*. Band 2 u. 3. Frankfurt a. M.: Fischer, 1987. Druck.

Friedman, Michael. „Ernst Cassirer“. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall

2008 Edition). Ed. Edward N. Zalta. 19. Dez. 2009.

Grabowsky-Hotamanidis, Anja. *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*. Tübingen: Niemeyer, 1995. Druck.

Gröpper, Ines. *Individuation und absolute Ordnung im epischen Werk von Hermann Hesse*. Marburg: Tectum, 2001. Druck.

Hardin, James N. „Hermann Broch.” *Dictionary of Literary Biography*. Ed. Wolfgang D. Elfe and James Neal Hardin. Detroit, Mich.: Gale Research, 1992. 75-82.

Druck. Vol. 124 of *Twentieth-Century German Dramatists, 1919-1992*.

Hamann, Brigitte. *Hitlers Wien: Lehrjahre eines Diktators*. München: Piper, 1998. Druck.

Hargraves, John A. *Music in the works of Broch, Mann, and Kafka*. Rochester, NY: Camden House, 2002. Druck. Studies in German literature, linguistics, and culture.

Herrmann, Joachim, Harald Bukor, und Ruth Bukor. *dtv-Atlas Astronomie: Mit Sternatlas*. München: Dt. Taschenbuch, 1973. Druck. dtv-atlas 3006.

Hoeller, Stephan A. „Valentinus: A gnostic for all seasons.“ *Gnosis* 1 (1985): 23–26. Web. 20. Dez. 2009.

Homerus. *Odyssee*. Hrsg. Roland Hampe. Stuttgart: Reclam, 1986. Druck.

Hübner, Wolfgang. *Eine unbeachtete zodiakale Melothese bei Vettius Valens*. 1977. Web. 19. Dez. 2009.

Jacobi, Jolande. *Die Psychologie von C.G. Jung: Eine Einführung in das Gesamtwerk*. Zürich: Rascher, 1959. Druck.

Jaffé, Aniela. *Parapsychologie, Individuation, Nationalsozialismus: Themen bei C. G. Jung*. Zürich: Daimon, 1985. Druck. Google Books.

---. *Was Jung a Mystic?* Einsiedeln: Daimon, 1989. Druck.

Jonas, Hans. *Gnosis und spätantiker Geist*. Band 1. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1988. Druck.

Jung, C. G. *Grundwerk C.G. Jung: Persönlichkeit und Übertragungen*. Olten: Walter, 1990. Druck. 3.

Kafka, Franz. „Der Landarzt.“ *Franz Kafka. Die neue Dichtung. Ein Almanach*. Leipzig: Kurt Wolff, 1917. Druck.

Kandinsky, Wassily, Hans Konrad Roethel, und Jelena Hahl-Koch. *Autobiographische Schriften*. Bern: Benteli, 2004. Druck.

Kandinsky, Wassily, Jelena Hahl-Fontaine, und Max Bill. *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*. Rev. Neuaufl, Bern: Benteli, 2006. Druck.

King, Karen L. *What is gnosticism?* Cambridge Mass.:Belknap, 2005. Druck.

Koebner, Thomas. *Hermann Broch: Leben und Werk*. Bern: Francke, 1965. Druck.
DALP-Taschenbücher 380D.

Kulawik, Cornelia. *Die Erzählung über die Seele: (Nag-Hammadi-Codex II,6)*. Berlin: de Gruyter, 2006. Druck. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur 155.

Kundera, Milan. *L'art du roman: Essai*. Paris: Gallimard, 1986. Druck.

Lawrence, Joseph P. „Broch's Translinguistic Poetics.“ *Hermann Broch. Literature, philosophy, politics. The Yale Broch Symposium 1986*. Hrsg. Stephen Dowden. Rochester, NY: Camden House, 1988. Druck. 315-322.

Livio, Mario. *The golden ratio: The story of phi, the world's most astonishing number*. New York, NY: Broadway, 2003. Druck.

- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Ernst Cassirer, 1920. Web. 19. Dez. 2009.
<<http://www.gutenberg.org/files/26972/26972-8.txt>>
- Lüdke, Martin u.a. „Der 100. Geburtstag des Schriftstellers Broch.“ „Der gehetzte Engel mit dem Doppelberuf, ‘ ,Geradezu Brauch,‘ „Der Korrespondent.“ *Spiegel-Dossier*. Web. 20. Apr. 2009.
- Lützeler, Paul Michael. „Hermann Broch.“ *The Literary Encyclopedia*. 4 September 2003. Web. 17. Dez. 2009.
- . „Hermann Broch und die Maler: Biographie, Ekphrasis und Kulturtheorie.“ *Hermann Broch und die Künste*. Hrsg. Alice Stasková. Berlin: de Gruyter, 2009. Druck.
- Müller, Max, und Alois Halder. *Kleines philosophisches Wörterbuch*. Freiburg i. Br.: Herder, 1976.
- Müller-Holthusen, T. „Georg Büchner, die ICD und die ärztliche Grundhaltung.“ *Nervenarzt* 68 (1997): 597-99. Druck. 19. Dez. 2009.
- Nicolai, Ralf R. „Motive und Symbole in Hermann Brochs ‚Eine leichte Enttäuschung‘: Kommentare zum Text.“ *Studia Neophilologica*. 61 (1989): 203-19. Druck.
- Pauen, Michael. *Dithyrambiker des Untergangs: Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne*. Berlin: Akademie, 1994. Druck.
- Pelletier, Jacques. *Que faire de la littérature? L'exemple de Hermann Broch*. Québec: Éd. Nota Bene, 2005. Druck. Essais critiques.
- Pérez Gay, José María, and Eduardo Jiménez Mayo. *The unfortunate passion of Hermann Broch*. Mountain View CA: Flcricanto, 2007. Druck.
- Peter, Wolfgang. *Eisen*. Wiki Anthroposophie Net. Web. 19. Dez. 2009.

---. *Tempellegende*. Wiki Anthroposophie Net. Web. 19. Dez. 2009.

Petersen, Christer. „Vereinigung der Gegensätze: Das Ideal einer männlichen

Individuation in Hermann Brochs *Die Unbekannte Größe*.“ *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 44.1 (2008): 103-17. Druck.

Platon. *Menon*. Berlin: Akademie, 1985. Spiegel-Gutenbergprojekt. Web. 19. Dez. 2009.

---. „Sonnengleichnis.“ *Politeia*. 6. Buch. Edition Opera Platonis 2005. Web. 19. Dez. 2009.

---. „Liniengleichnis.“ *Politeia*. 6. Buch. Edition Opera Platonis 2005. Web. 19. Dez. 2009.

---. „Das Höhlengleichnis.“ *Politeia*. 7. Buch. Berlin: Akademie, 1985. Spiegel-Gutenbergprojekt. Web. 19. Dez. 2009.

Priesner, Claus, und Karin Figala. *Alchemie: Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. München: Beck, 1998. Druck.

Reichmann, Eva. „Weiblichkeitsdarstellung in Brochs Werk.“ *Hermann Broch*.

Perspektiven interdisziplinärer Forschung. Hrsg. Árpád Bernáth, Michael Kessler, u. Endre Kiss. Stauffenberg: Tübingen, 1998. Druck.

Reynolds, Dee. *Symbolist aesthetics and early abstract art: Sites of imaginary space*. Cambridge: Cambridge UP, 1995. Druck.

Ringbom, Sixten. *The sounding cosmos; a study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*: Abo [Finland]: Abo Akademi, 1970. Druck.
AS262.A3 v. 38 nr. 2.

Roethke, Gisela. *Zur Symbolik in Hermann Brochs Werken: Platons Höhlengleichnis als Subtext*. Tübingen: Francke, 1992. Druck.

Roskill, Mark W. *Klee, Kandinsky, and the thought of their time: A critical perspective.*

Urbana: Univ. of Illinois Press, 1992. Druck.

Schlant, Ernestine. „Obsessive Patterns in the Novels of Hermann Broch.“ *Hermann*

Broch. Literature, philosophy, politics. Yale Broch-Symposium 1986. Hrsg.

Stephen Dowden. Columbia, SC: Camden House, 1988. 153-72. Druck.

Scholem, Gershom, Ernst Ludwig Ehrlich, und Joseph Dan. *Ursprung und Anfänge der*

Kabbala. Berlin: de Gruyter, 2001. Druck.

Segal, Robert Alan. *The Gnostic Jung.* Princeton, N.J: Princeton UP, 1992. Druck.

Sidler, Judith. *Literarisierte Tagtraum: Einheitskonstruktionen in Hermann Brochs*

„Tierkreis-Erzählungen“. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. Druck.

---. „Gefährliche Einheitsphantasien: Hermann Brochs ‚Tierkreis-Erzählungen.‘“

Seminar. A Journal of Germanic Studies 40-1 (2004): 1-18. Druck.

Sokel, Walter H. „Hermann Brochs *Tierkreis-Erzählungen* (1933).“ *Hermann Broch.*

Hrsg. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1986. Druck.

Speyer, Wolfgang. *Frühes Christentum im antiken Strahlungsfeld: Kleine Schriften III:*

Ausgewählte Aufsätze. Tübingen: Mohr Siebeck, 1989. Druck. Wissenschaftliche

Untersuchungen zum Neuen Testament.

Steinecke, Hartmut. *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts.* Berlin: Schmidt, 1994.

Druck.

Steiner, Rudolf. „Das Johannes-Evangelium.“ *Rudolf Steiner Gesamtausgabe.* GA Nr. 94.

Anthroposophie Net. Web. 19. Dez. 2009.

Steiner, Rudolf, und Hella Wiesner. „Die Ternpellegende und die Goldene Legende.“

Rudolf Steiner Gesamtausgabe. GA Nr. 93B. *Anthroposophie Net.* Web. 19. Dez.

2009.

Steiner, Rudolf, und Susi Lötscher. „Das Rätsel des Menschen. Die geistigen Hintergründe der menschlichen Geschichte.“ *Rudolf Steiner Gesamtausgabe*. GA Nr. 170B. *Anthroposophie Net*. Web. 19. Dez. 2009.

Steiner, Rudolf. „Der Mensch im Lichte von Okkultismus, Theosophie und Philosophie.“ *Rudolf Steiner Gesamtausgabe*. GA Nr. 137. *Anthroposophie Net*. Web. 19. Dez. 2009.

Steiner, Rudolf. „Erdinneres und Vulkanausbrüche.“ *Rudolf Steiner Gesamtausgabe*. GA Nr. 96. *Anthroposophie Net*. Web. 19. Dez. 2009.

Strelka, Joseph P. *Broch heute*. Bern: Francke, 1978. Druck.

---. „Der Gnostiker Herman Broch.“ *Gnostika* 35 (2007): 42-54. Druck.

Studwell, William E., Charles P. Conrad, and Bruce R. Schuenemann, eds. *Circus songs: An annotated anthology*. New York: Haworth, 1999. Druck.

Sturluson, Snorri (The Younger). *Edda*. Kap. 5.13. Infomotions. *Project Gutenberg*. Web.

Thieberger, Richard. „Hermann Brochs Novellenroman und seine Vorgeschichte.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 36.4 (1962): 562-582. Druck.

Vitzthum, Wolfgang Graf. „Die Gesetze des Geistigen und des Politischen: Stefan George, Hermann Broch, Gunter Grass: Dichter und Staat in Deutschland.“ *Dichter, Denker und der Staat.: Essays zu einer Beziehung ganz eigener Art*. Hrsg. Michael Kilian. Tübingen: Attempto, 1993. 23-52. Druck.

Waldeck, Peter B. „Hermann Brochs ‚Der Meeresspiegel,‘ Vorstudie zum *Tod des Vergil*.“ *Orbis Litterarum* 23 (1968): 55-72. Druck.

Weidenhausen, Gerd. „Die Suche nach dem Mysterium des Ich: Kunst als Erkenntnis.

Zur Malerei von Max Beckmann.“ *die Drei–Die anthroposophische*

Kulturzeitschrift 11 (2005): 11-15. Web. 4 Sep. 2009.

Werness, Hope B. *The Continuum encyclopedia of animal symbolism in art*. New

York: Continuum, 2004. Druck.

Quellenverzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1 Sternbild Schlangenträger. Darstellung Johannes Keplers aus „De Stella Nova in Pede Serpentarii“ (1606). <http://de.wikipedia.org/wiki/Schlangenträger>..... 2
- Abb. 2 Jean Limburg. *Der anatomische Mensch* aus dem Stundenbuch des Jean Duc de Berry (Très Riches Heures du Duc de Berry), 15. Jahrhundert. Musée Condé, Chantilly, Ms. 65 6
- Abb. 3 Wassily Kandinsky. *Erstes abstraktes Aquarell*. 1910. Bleistift, Wasserfarbe und Tusche auf Papier. 49.6 x 64.8 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France 8
- Abb. 4 James Ensor. *Calvary*. Pencil, crayon, and oil on paper, (17.2 x 22.2 cm). Private collection, Belgium. <<http://artabase.net/exhibition/1772-james-ensor>>. 9
- Abb. 5 Paul Gauguin *Soyez mystérieuses*. Flachrelief, Lindenholz, polychrom. H. 73; B. 95; T. 5 cm. Paris, Musée d'Orsay. <[http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/kommentierte-werke/suche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1\[showUid\]=2174](http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/kommentierte-werke/suche.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1[showUid]=2174)> 10
- Abb. 6 Schematische Darstellung des Liniengleichnisses. Pia Banzhaf 26
- Abb. 7 Logarithmische Spirale. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Golden_spiral_in_triangles.png 91
- Abb. 8 Paul Gauguin. *D'où venons nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* Museum of Fine Arts, Boston 121

Anhang

A. Platon. Das Sonnengleichnis

Auszug aus *Politeia*, Sechstes Buch (Übersetzung Wilhelm Wiegand)

Womit an uns sehen wir nun die sichtbaren Dinge?

Mit dem Gesichte, erwiderte er.

Nicht wahr, sprach ich, und mit dem Gehöre die hörbaren und mit den übrigen Sinnen alle sinnlich wahrnehmbaren Dinge?

Freilich.

Hast du denn nun auch, fragte ich, schon bemerkt, wie der Bildner der Sinne das Vermögen des Sehens und Gesehenwerdens viel edler geschaffen hat?

Nicht doch, antwortete er.

Nun, so gib einmal acht: Bedarf Gehör und Stimme irgend eines anderen Dinges dazu, damit das eine hört, die andere gehört wird, so daß in Ermangelung jenes Dritten das eine nicht hören, die andere nicht gehört werden könnte?

Nein, sagte er.

Und ich glaube es bis jetzt wenigstens, fuhr ich fort, daß auch die meisten anderen Sinne, um nicht zu sagen keiner, keines solchen Etwas bedürfen; oder kannst du eines angeben?

Ich wenigstens nicht, antwortete er.

Von dem Sinne des Gesichtes und der sichtbaren Welt siehst du aber ein, daß er eines solchen bedarf?

Wieso?

Wenngleich in Augen sich ein Sehvermögen befindet und der Besitzer es zu gebrauchen sucht, wenngleich andererseits auch eine Farbe vorliegt, so weißt du, daß, falls nicht ein eigens dafür geschaffenes drittes Etwas vorhanden ist, der Gesichtssinn nichts sieht und die Farben unsichtbar sind.

Nun, was verstehst du denn unter diesem ‚Etwas‘ da? fragte er.

Was du bekanntlich, sagte ich, Licht heißest.

Ja, richtig bemerkt, sprach er.

[508 St.] Nach keinem schlechten Vorbilde also ist der Gesichtssinn und das Vermögen des Gesehenwerdens durch ein edleres Band verbunden als bei den übrigen Verbindungen, wofern das Licht nichts Unedles ist.

Nein, wahrlich, antwortete er, das ist es auf keinen Fall.

Welchen der Himmlischen kannst du nun als Urheber davon angeben, dessen Licht nämlich erstlich uns den Gesichtssinn ganz klar sehen macht und zweitens auch die sichtbaren Gegenstände sehen läßt?

Keinen anderen, erwiderte er, als den du sowohl wie die übrige Welt dafür ansiehst. Denn nach der Sonne fragst du offenbar.

Ist nun das naturgemäße Verhältnis des Gesichtes zu der Sonne folgendes?

Welches?

Nicht eine Sonne ist der Gesichtssinn, weder er selbst noch das Ding, worin er sich befindet, was wir bekanntlich Auge nennen.

Ja, freilich nicht.

Aber am sonnenartigsten ist er doch wohl unter allen Sinneswerkzeugen.

Ja, das allerdings.

Und nicht wahr, das Vermögen, welches er besitzt, erhält er von dorthen gespendet wie etwas das ihr von dorthen zufließt?

Jawohl.

Nicht wahr, auch die Sonne ist kein Gesichtssinn, wohl aber die Ursache davon und wird von eben diesem gesehen?

Ja, sagte er.

Unter dieser Sonne also, fuhr ich fort, denke dir, verstehe ich die Kopie des Guten, die von dem eigentlichen wesenhaften Gut als ein ihm entsprechendes Ebenbild hervorgebracht worden ist, was das eigentliche Gute in der durch Vernunft erkennbaren Welt in bezug auf Vernunft und auf die durch Vernunft erkennbaren Gegenstände ist, das ist diese seine Kopie in der sinnlich sichtbaren Welt in bezug auf Gesicht und sichtbare Gegenstände.

Wie, sprach er, erkläre mir's noch!

Wenn man die Augen, entgegnete ich, nicht mehr auf jene Gegenstände richtet, auf deren Oberfläche das helle Tageslicht scheint, sondern auf jene Dinge, worauf nur ein nächtliches Geflimmer fällt, so sind sie, weißt du, blöde und scheinen beinahe blind, als wäre ein rechtes Sehvermögen in ihnen nicht vorhanden.

Ja, sicher, sprach er.

Wenn man sie aber darauf richtet, worauf die Sonne scheint, so sehen sie, meine ich, dann ganz deutlich, und in eben denselben Augen scheint dann wieder ein Sehvermögen sich zu befinden.

Freilich.

Dasselbe Verhältnis denke dir nun auch so in bezug auf die Seele: Wenn sie darauf ihren Blick heftet, was das ewig wahre und wesenhafte Sein bescheint, so vernimmt und erkennt sie es gründlich und scheint Vernunft zu haben, richtet sie ihn aber auf das mit Finsternis gemischte Gebiet, auf das Reich des Werdens und Vergehens, so meint sie dann nur, ist blödsichtig, indem sie sich ewig im niederen Kreise der Meinungen auf und ab bewegt, und gleicht nun einem vernunftlosen Geschöpfe.

Ja, dem gleicht sie dann freilich.

Was den erkannt werdenden Objekten Wahrheit verleiht und dem erkennenden Subjekte das Vermögen des Erkennens gibt, das begreife also als die Wesenheit des eigentlichen Guten und denke davon: Das eigentliche Gute ist zwar die Ursache von reiner Vernunftkenntnis und Wahrheit, sofern sie erkannt wird; aber obgleich beide, Erkenntnis und erkannt werdende Wahrheit, also etwas Herrliches sind, so muß du unter ihm selbst noch etwas weit Herrlicheres vorstellen, wenn du davon eine ordentliche Vorstellung haben willst, ferner, wie es vorhin in unserem Bilde seine Richtigkeit hatte, [509 St.] Licht und Gesichtssinn für sonnenartig zu halten, sie aber als Sonne sich vorzustellen nicht richtig ist, so ist es auch hier recht, jene beiden, reine Vernunftkenntnis und Wahrheit, für gutartig zu halten, aber sie, welche von beiden es auch sei, als das eigentliche höchste Gut sich vorzustellen, unrichtig, nein, das Wesen des eigentlichen Guten ist weit höher zu schätzen.

Schwer zu raten, sagte er, ist die Herrlichkeit, von der du da sprichst, wenn sie erstlich die Quelle von reiner Erkenntnis und Wahrheit ist und dann noch über diesen beiden an Herrlichkeit stehen soll; denn ein Sokrates kann, versteht sich, nicht Sinnenlust unter jenem höchsten Gut verstehen.

Versündige dich nicht! sprach ich. Nur noch weiter das Bild von jenem höchsten Gut von dieser Seite betrachtet!

Von welcher?

Du wirst wohl einräumen, glaube ich, daß die Sonne den sinnlich sichtbaren Gegenständen nicht nur das Vermögen des Gesehenwerdens verleiht, sondern auch Werden, Wachsen und Nahrung, ohne daß sie selbst ein Werden ist?

Das ist sie nicht!

Und so räume denn auch nun ein, daß den durch die Vernunft erkennbaren Dingen von dem eigentlichen Guten nicht nur das Erkanntwerden zuteil wird, sondern daß ihnen dazu noch von jenem das Sein und die

Wirklichkeit kommt, ohne daß das höchste Gut Wirklichkeit ist, es ragt vielmehr über die Wirklichkeit an Hoheit und Macht hinaus.

Da rief Glaukon mit einem feinen Wortwitz aus: Beim Apollon, welch übernatürliches Übertreffen!

Daran, erwiderte ich, ist niemand als du schuld durch die Nötigung, nur meine Meinungen über jenes höchste Gut zu äußern.

Und höre ja nicht auf, sprach er, das Gleichnis in bezug auf die Sonne weiter zu verfolgen, wenn du noch etwas rückständig hast!

Ja, sprach ich, noch gar mancherlei habe ich rückständig.

Und übergehe davon, sprach er, doch nicht das geringste!

Ich glaube zwar, entgegnete ich, gar vieles ist zu übergehen, indessen, soweit es gegenwärtig in meinen Kräften steht, will ich nichts mit Willen auslassen.

Ja nicht! sagte er.

Denke dir also, fuhr ich fort, wie gesagt, jene zwei, und das eine, denke dir, herrsche in dem nur durch die Vernunft schaubaren Reiche und Gebiete, das andere in der Region des Gesichts - ich sage Region des Gesichts und nicht Region des Lichts, damit ich dir es nicht zu gelehrt zu treiben scheine in bezug auf den Ausdruck - aber du merkst dir doch diese zweifachen Reiche, das des sinnlich Sichtbaren und das des durch die Vernunft Erkennbaren?

Ja.

Als wenn du nun eine in zwei ungleiche Hauptabschnitte geteilte Linie hättest, nimm wiederum mit jedem von beiden Hauptabschnitten, sowohl mit dem des durchs Auge sichtbaren als auch mit dem des durch die Vernunft erkennbaren Gebietes, wiederum nach demselben Verhältnisse eine abermalige Teilung vor, und du wirst dann erstlich bei dem durch das Auge sichtbaren Hauptabschnitte in bezug auf Deutlichkeit und Undeutlichkeit zu einander an dem einen Unterabschnitte Bilder haben. [510 St.] Ich verstehe aber unter Bildern erstlich Schatten, dann die Abspiegelungen in den Wassern, in allen Körpern von dichter, glatter und reflektierender Oberfläche und überhaupt in jedem Dinge dieser Eigenschaft, wenn du es begreifst?

Ja, ich begreife.

Unter dem anderen Unterabschnitte, dem der sinnlichen sichtbaren Welt, von dem der eben genannte nur Schattenbilder darstellt, denke dir sodann die uns umgebende Tierwelt, das ganze Pflanzenreich und die sämtliche Kunstproduktion.

Ich tue es, sagte er.

Wärest du denn nun auch bereit, fuhr ich fort, einzuräumen, daß jener erste Hauptabschnitt auch in bezug auf Wahrheit und deren Gegenteil in zwei Unterabschnitte zerfällt, daß nämlich im Reich des Wissens das Meinbare zu dem durch die Vernunft Erkennbaren sich verhalte wie das Schattenbild zu dem abgebildeten wirklichen Gegenstände?

O ja, sagte er, sehr gerne.

So betrachte denn nun den anderen Hauptabschnitt, den des durch die Vernunft Erkennbaren, wie er in Unterabschnitte zu teilen ist!

Wie?

So: den ersten Unterabschnitt desselben muß die Seele von unerwiesenen Voraussetzungen ausgehend erforschen, indem sie sich dabei der zuerst geteilten Unterabschnitte wie Bilder bedient und dabei nicht nach einem Urprinzipie dringt, sondern nur zu einem sich gesetzten Ziele schreitet, den anderen Unterabschnitt jener Hälfte aber erforscht sie, indem sie von einer gläubigen Voraussetzung aus zu einem auf keiner Voraussetzung mehr beruhenden Anfang schreitet und ohne Hilfe von Bildern, deren sie sich bei ersterem Unterabschnitte des Erkennbaren bedient, nur mit reinen Begriffen den Weg ihrer Forschung bewerkstelligt.

Die Gedanken, sagte er, welche du hier aussprichst, habe ich nicht recht verstanden.

Nun, erwiderte ich, du wirst sie bald leichter verstehen, wenn folgende Worte vorausgeschickt sind: Ich glaube, du weißt ja doch, daß die, welche sich mit Geometrie und Arithmetik und dergleichen abgeben, den Begriff von Gerade und Ungerade, von Figuren und den drei Arten von Winkeln und sonst dergleichen bei jedem Beweisverfahren voraussetzen, als hätten sie über diese Begriffe ein Wissen, während sie diese doch nur als unerwiesene Voraussetzungen hinstellen und weder sich noch anderen davon noch Rechenschaft schuldig zu sein glauben, als verstünde sie alle Welt, von diesen angenommenen Begriffen gehen sie als von Prinzipien aus, führen dann schon das Weitere durch und kommen so endlich folgerecht an dem Ziele an, auf dessen Erforschung sie losgegangen waren.

Ja, sagte er, das weiß ich allerdings.

Nicht wahr, auch das weißt du, daß sie sich der sinnlich sichtbaren Dinge bedienen und ihre Demonstrationen auf jene beziehen, während doch nicht auf diese als solche, als sinnlich sichtbare, ihre Gedanken zielen, sondern nur auf das, wovon jene sinnlich sichtbaren Dinge nur Schattenbilder sind? Nur des Vierecks selbst uns seiner Diagonale wegen machen sie ihre Demonstrationen, nicht derentwegen, die sie mit einem Instrumente auf die Tafel zeichnen, und so verfahren sie in allem übrigen. Selbst die Körper, die sie bilden und zeichnen, wovon es auch Schatten und Bilder im Gewässer gibt, eben diese Körper gebrauchen sie weiter auch nur als Schattenbilder und suchen dadurch zur Schauung eben jener Ausführung zu gelangen, [511 St.] die niemand anders schauen kann als mit dem denkenden Verstand.

Richtig bemerkt, sagte er.

Das ist's also, was ich vorhin meinte, als ich von dem einen Unterabschnitte der bloß durch die Vernunft erkennbaren Hälfte sagte, daß die Seele bei dessen Erforschung von unerwiesenen Voraussetzungen auszugehen genötigt sei, indem sie nicht auf den Anfang zurückgeht, weil sie über ihre Voraussetzungen nicht hinausgehen könne, endlich, daß sie sich dabei als Bilder bediene nicht nur der eigentlichen Bilder von der sinnlichen Körperwelt, sondern auch jener sinnlichen Körperwelt selbst, die von den gewöhnlichen Leuten im Vergleich zu jenen Nachbildungen für reelle Dinge gehalten und geschätzt sind.

Ich begreife, sagte er, daß du die unter der Geometrie und den damit verwandten Disziplinen begriffene Wissenschaft meinst.

So begreife denn nun auch, daß ich unter dem anderen Unterabschnitte der nur durch die Vernunft erkennbaren Hälfte das verstehe, was die Vernunft durch die Macht der Dialektik, erfaßt und wobei sie ihre Voraussetzungen nicht als Erstes und Oberstes ausgibt, sondern als eigentliche Voraussetzungen, gleichsam nur als Einschritts- und Anlaufungspunkte, damit sie zu dem auf keiner Voraussetzung mehr beruhenden Anfang des Ganzen gelangt, und wenn sie ihn erfaßt hat, an alles sich haltend was mit ihm in Zusammenhang steht, wieder herabsteige ohne das sinnlich Wahrnehmbare dabei zu verwenden, sondern nur die Begriffe selbst nach ihrem Zusammenhang, und mit Begriffen auch abschließe.

Ganz verstehe ich das nicht, sagte er, denn es scheint sich da um eine sehr bedeutende Aufgabe zu handeln. Aber soviel verstehe ich doch, du willst durch diese Gegenüberstellung feststellen, daß demjenigen, was durch die auf das Seiende und Gedachte gerichtete Wissenschaft der Dialektik betrachtet wird, größere Sicherheit und Deutlichkeit zukommt als dem von den mathematischen Fächern, also den sogenannten Künsten Erkannten, denen die Voraussetzungen zugleich das Erste und Oberste sind, und bei denen die Betrachtenden ihren Gegenstand zwar mit dem Verstand, nicht mit den Sinnen zu betrachten genötigt sind, aber, weil ihre Betrachtungsweise sie nicht aufwärts zu dem Ersten und Obersten führt, sondern sich auf bloße Voraussetzungen stützt, es dir nicht zu rein vernünftiger Einsicht über ihre Gegenstände zu bringen scheinen, obschon auch sie einer Vernunfterkenntnis mit Einschluß des Ersten und Obersten zugänglich sind. Mathematische Verstandeserkenntnis aber, und nicht Vernunfterkenntnis scheinst du mir das von den geometrischen und den ihnen verwandten Wissenschaften eingehaltene Verfahren zu nennen, da du sie für etwas Mittleres hältst zwischen bloßer Meinung und Vernunft.

Das hast du durchaus richtig aufgefaßt, sprach ich. Und so laß denn jenen vier Abschnitten auch vier Seelenzustände entsprechen, Vernunfttätigkeit dem obersten, mathematische Verstandestätigkeit dem zweiten, dem dritten aber weise den Glauben und dem vierten die bildliche Erkenntnis zu, und ordne sie nach dem Verhältnis, daß du ihnen denjenigen Grad von Deutlichkeit beimißt, welcher dem Anteil entspricht, den ihre Objekte an der Wahrheit haben.

Ich verstehe, sagte er, und räume es ein und ordne sie wie du sagst.

B. Platon. Das Liniengleichnis

Auszug aus *Politeia*, Sechstes Buch (Übersetzung Wilhelm Wiegand)

<http://www.opera-platonis.de/Politeia6.html>

509d) Sokrates zu Glaukon:

Denke dir also, fuhr ich fort, wie gesagt, jene zwei, und das eine, denke dir, herrsche in dem nur durch die Vernunft schaubaren Reiche und Gebiete, das andere in der Region des Gesichts - ich sage Region des Gesichts und nicht Region des Lichts, damit ich dir es nicht zu gelehrt zu treiben scheine in bezug auf den Ausdruck - aber du merkst dir doch diese zweifachen Reiche, das des sinnlich Sichtbaren und das des durch die Vernunft Erkennbaren?

Ja.

Als wenn du nun eine in zwei ungleiche Hauptabschnitte geteilte Linie hättest, nimm wiederum mit jedem von beiden Hauptabschnitten, sowohl mit dem des durchs Auge sichtbaren als auch mit dem des durch die Vernunft erkennbaren Gebietes, wiederum nach demselben Verhältnisse eine abermalige Teilung vor, und du wirst dann erstlich bei dem durch das Auge sichtbaren Hauptabschnitte in bezug auf Deutlichkeit und Undeutlichkeit zu einander an dem einen Unterabschnitte Bilder haben. [510 St.] Ich verstehe aber unter Bildern erstlich Schatten, dann die Abspiegelungen in den Wassern, in allen Körpern von dichter, glatter und reflektierender Oberfläche und überhaupt in jedem Dinge dieser Eigenschaft, wenn du es begreifst?

Ja, ich begreife.

Unter dem anderen Unterabschnitte, dem der sinnlichen sichtbaren Welt, von dem der eben genannte nur Schattenbilder darstellt, denke dir sodann die uns umgebende Tierwelt, das ganze Pflanzenreich und die sämtliche Kunstproduktion.

Ich tue es, sagte er.

Wärst du denn nun auch bereit, fuhr ich fort, einzuräumen, daß jener erste Hauptabschnitt auch in bezug auf Wahrheit und deren Gegenteil in zwei Unterabschnitte zerfällt, daß nämlich im Reich des Wissens das Meinbare zu dem durch die Vernunft Erkennbaren sich verhalte wie das Schattenbild zu dem abgebildeten wirklichen Gegenstände?

O ja, sagte er, sehr gerne.

So betrachte denn nun den anderen Hauptabschnitt, den des durch die Vernunft Erkennbaren, wie er in Unterabschnitte zu teilen ist!

Wie?

So: den ersten Unterabschnitt desselben muß die Seele von unerwiesenen Voraussetzungen ausgehend erforschen, indem sie sich dabei der zuerst geteilten Unterabschnitte wie Bilder bedient und dabei nicht nach einem Urprinzipie dringt, sondern nur zu einem sich gesetzten Ziele schreitet, den anderen Unterabschnitt jener Hälfte aber erforscht sie, indem sie von einer gläubigen Voraussetzung aus zu einem auf keiner Voraussetzung mehr beruhenden Anfang schreitet und ohne Hilfe von Bildern, deren sie sich bei ersterem Unterabschnitte des Erkennbaren bedient, nur mit reinen Begriffen den Weg ihrer Forschung bewerkstelligt.

Die Gedanken, sagte er, welche du hier aussprichst, habe ich nicht recht verstanden.

Nun, erwiderte ich, du wirst sie bald leichter verstehen, wenn folgende Worte vorausgeschickt sind: Ich glaube, du weißt ja doch, daß die, welche sich mit Geometrie und Arithmetik und dergleichen abgeben, den Begriff von Gerade und Ungerade, von Figuren und den drei Arten von Winkeln und sonst dergleichen bei jedem Beweisverfahren voraussetzen, als hätten sie über diese Begriffe ein Wissen, während sie diese doch nur als unerwiesene Voraussetzungen hinstellen und weder sich noch anderen davon noch Rechenschaft schuldig zu sein glauben, als verstünde sie alle Welt, von diesen angenommenen Begriffen gehen sie als

von Prinzipien aus, führen dann schon das Weitere durch und kommen so endlich folgerecht an dem Ziele an, auf dessen Erforschung sie losgegangen waren.

Ja, sagte er, das weiß ich allerdings.

Nicht wahr, auch das weißt du, daß sie sich der sinnlich sichtbaren Dinge bedienen und ihre Demonstrationen auf jene beziehen, während doch nicht auf diese als solche, als sinnlich sichtbare, ihre Gedanken zielen, sondern nur auf das, wovon jene sinnlich sichtbaren Dinge nur Schattenbilder sind? Nur des Vierecks selbst uns seiner Diagonale wegen machen sie ihre Demonstrationen, nicht derentwegen, die sie mit einem Instrumente auf die Tafel zeichnen, und so verfahren sie in allem übrigen. Selbst die Körper, die sie bilden und zeichnen, wovon es auch Schatten und Bilder im Gewässer gibt, eben diese Körper gebrauchen sie weiter auch nur als Schattenbilder und suchen dadurch zur Schauung eben jener Ausführung zu gelangen, [511 St.] die niemand anders schauen kann als mit dem denkenden Verstand.

Richtig bemerkt, sagte er.

Das ist's also, was ich vorhin meinte, als ich von dem einen Unterabschnitte der bloß durch die Vernunft erkennbaren Hälfte sagte, daß die Seele bei dessen Erforschung von unerwiesenen Voraussetzungen auszugehen genötigt sei, indem sie nicht auf den Anfang zurückgeht, weil sie über ihre Voraussetzungen nicht hinausgehen könne, endlich, daß sie sich dabei als Bilder bediene nicht nur der eigentlichen Bilder von der sinnlichen Körperwelt, sondern auch jener sinnlichen Körperwelt selbst, die von den gewöhnlichen Leuten im Vergleich zu jenen Nachbildungen für reelle Dinge gehalten und geschätzt sind.

Ich begreife, sagte er, daß du die unter der Geometrie und den damit verwandten Disziplinen begriffene Wissenschaft meinst.

So begreife denn nun auch, daß ich unter dem anderen Unterabschnitte der nur durch die Vernunft erkennbaren Hälfte das verstehe, was die Vernunft durch die Macht der Dialektik, erfaßt und wobei sie ihre Voraussetzungen nicht als Erstes und Oberstes ausgibt, sondern als eigentliche Voraussetzungen, gleichsam nur als Einschritts- und Anlaufungspunkte, damit sie zu dem auf keiner Voraussetzung mehr beruhenden Anfang des Ganzen gelangt, und wenn sie ihn erfaßt hat, an alles sich haltend was mit ihm in Zusammenhang steht, wieder herabsteige ohne das sinnlich Wahrnehmbare dabei zu verwenden, sondern nur die Begriffe selbst nach ihrem Zusammenhang, und mit Begriffen auch abschließe.

Ganz verstehe ich das nicht, sagte er, denn es scheint sich da um eine sehr bedeutende Aufgabe zu handeln. Aber soviel verstehe ich doch, du willst durch diese Gegenüberstellung feststellen, daß demjenigen, was durch die auf das Seiende und Gedachte gerichtete Wissenschaft der Dialektik betrachtet wird, größere Sicherheit und Deutlichkeit zukommt als dem von den mathematischen Fächern, also den sogenannten Künsten Erkannten, denen die Voraussetzungen zugleich das Erste und Oberste sind, und bei denen die Betrachtenden ihren Gegenstand zwar mit dem Verstand, nicht mit den Sinnen zu betrachten genötigt sind, aber, weil ihre Betrachtungsweise sie nicht aufwärts zu dem Ersten und Obersten führt, sondern sich auf bloße Voraussetzungen stützt, es dir nicht zu rein vernünftiger Einsicht über ihre Gegenstände zu bringen scheinen, obschon auch sie einer Vernunfterkenntnis mit Einschluß des Ersten und Obersten zugänglich sind. Mathematische Verstandeserkenntnis aber, und nicht Vernunfterkenntnis scheinst du mir das von den geometrischen und den ihnen verwandten Wissenschaften eingehaltene Verfahren zu nennen, da du sie für etwas Mittleres hältst zwischen bloßer Meinung und Vernunft.

Das hast du durchaus richtig aufgefaßt, sprach ich. Und so laß denn jenen vier Abschnitten auch vier Seelenzustände entsprechen, Vernunfttätigkeit dem obersten, mathematische Verstandestätigkeit dem zweiten, dem dritten aber weise den Glauben und dem vierten die bildliche Erkenntnis zu, und ordne sie nach dem Verhältnis, daß du ihnen denjenigen Grad von Deutlichkeit beimißt, welcher dem Anteil entspricht, den ihre Objekte an der Wahrheit haben.

Ich verstehe, sagte er, und räume es ein und ordne sie wie du sagst.

C. Platon. Das Höhlengleichnis.

Auszug aus *Politeia*. Siebentes Buch (Übersetzung Friedrich Schleiermacher)

<http://gutenberg.spiegel.de/?id=12&xid=2027&kapitel=1&cHash=a1eadba4652>

106 a) Nächst dem, sprach ich, vergleiche dir unsere Natur in bezug auf Bildung und Unbildung folgendem Zustande. Sieh nämlich Menschen wie in einer unterirdischen, höhlenartigen Wohnung, die einen gegen das Licht geöffneten Zugang längs der ganzen Höhle hat. In dieser seien sie von Kindheit an gefesselt an Hals und Schenkeln, so daß sie auf demselben Fleck bleiben und auch nur nach vorne hin sehen, den Kopf aber herumzudrehen der Fessel wegen nicht vermögend sind. Licht aber haben sie von einem Feuer, welches von oben und von ferne her hinter ihnen brennt. Zwischen dem Feuer und den Gefangenen geht obenher ein Weg, längs diesem sieh eine Mauer aufgeführt wie die Schranken, welche die Gaukler vor den Zuschauern sich erbauen, über welche herüber sie ihre Kunststücke zeigen. - Ich sehe, sagte er. - Sieh nun längs dieser Mauer Menschen allerlei Geräte tragen, die über die Mauer herübertagen, und Bildsäulen und andere steinerne und hölzerne Bilder und von allerlei Arbeit; einige, wie natürlich, reden dabei, andere schweigen. - Ein gar wunderliches Bild, sprach er, stellst du dar und wunderliche Gefangene. - Uns ganz ähnliche, entgegnete ich. Denn zuerst, meinst du wohl, daß dergleichen Menschen von sich selbst und voneinander je etwas anderes gesehen haben als die Schatten, welche das Feuer auf die ihnen gegenüberstehende Wand der Höhle wirft? - Wie sollten sie, sprach er, wenn sie gezwungen sind, zeitlebens den Kopf unbeweglich zu halten! - Und von dem Vorübergetragenen nicht eben dieses? - Was sonst? - Wenn sie nun miteinander reden könnten, glaubst du nicht, daß sie auch pflegen würden, dieses Vorhandene zu benennen, was sie sähen? - Notwendig. - Und wie, wenn ihr Kerker auch einen Widerhall hätte von drüben her, meinst du, wenn einer von den Vorübergehenden spräche, sie würden denken, etwas anderes rede als der eben vorübergehende Schatten? - Nein, beim Zeus, sagte er. - Auf keine Weise also können diese irgend etwas anderes für das Wahre halten als die Schatten jener Kunstwerke? - Ganz unmöglich. -

Nun betrachte auch, sprach ich, die Lösung und Heilung von ihren Banden und ihrem Unverstande, wie es damit natürlich stehen würde, wenn ihnen folgendes begegnete. Wenn einer entfesselt wäre und gezwungen würde, sogleich aufzustehen, den Hals herumzudrehen, zu gehen und gegen das Licht zu sehn, und, indem er das täte, immer Schmerzen hätte und wegen des flimmernden Glanzes nicht recht vermöchte, jene Dinge zu erkennen, wovon er vorher die Schatten sah: was, meinst du wohl, würde er sagen, wenn ihm einer versicherte, damals habe er lauter Nichtiges gesehen, jetzt aber, dem Seienden näher und zu dem mehr Seienden gewendet, sähe er richtiger, und, ihm jedes Vorübergehende zeigend, ihn fragte und zu antworten zwänge, was es sei? Meinst du nicht, er werde ganz verwirrt sein und glauben, was er damals gesehen, sei doch wirklicher als was ihm jetzt gezeigt werde? - Bei weitem, antwortete er. -

106. b) Das Hinaufsteigen zum Licht und das Wiederherabkommen in die Höhle

Und wenn man ihn gar in das Licht selbst zu sehen nötigte, würden ihm wohl die Augen schmerzen, und er würde fliehen und zu jenem zurückkehren, was er anzusehen imstande ist, fest überzeugt, dies sei in der Tat deutlicher als das zuletzt Gezeigte? - Allerdings. - Und, sprach ich, wenn ihn einer mit Gewalt von dort durch den unwegsamen und steilen Aufgang schleppte und nicht losließe, bis er ihn an das Licht der Sonne gebracht hätte, wird er nicht viel Schmerzen haben und sich gar ungern schleppen lassen? Und wenn er nun an das Licht kommt und die Augen voll Strahlen hat, wird er nicht das Geringste sehen können von dem,

was ihm nun für das Wahre gegeben wird. - Freilich nicht, sagte er, wenigstens nicht sogleich. - Gewöhnung also, meine ich, wird er nötig haben, um das Obere zu sehen. Und zuerst würde er Schatten am leichtesten erkennen, hernach die Bilder der Menschen und der andern Dinge im Wasser, und dann erst sie selbst. Und hierauf würde er was am Himmel ist und den Himmel selbst leichter bei Nacht betrachten und in das Mond- und Sternenlicht sehen als bei Tage in die Sonne und in ihr Licht. - Wie sollte er nicht! - Zuletzt aber, denke ich, wird er auch die Sonne selbst, nicht Bilder von ihr im Wasser oder anderwärts, sondern sie als sie selbst an ihrer eigenen Stelle anzusehen und zu betrachten imstande sein. - Notwendig, sagte er. - Und dann wird er schon herausbringen von ihr, daß sie es ist, die alle Zeiten und Jahre schafft und alles ordnet in dem sichtbaren Raume und auch von dem, was sie dort sahen, gewissermaßen die Ursache ist. - Offenbar, sagte er, würde er nach jenem auch hierzu kommen. - Und wie, wenn er nun seiner ersten Wohnung gedenkt und der dortigen Weisheit und der damaligen Mitgefangenen, meinst du nicht, er werde sich selbst glücklich preisen über die Veränderung, jene aber beklagen? - Ganz gewiß. - Und wenn sie dort unter sich Ehre, Lob und Belohnungen für den bestimmt hatten, der das Vorüberziehende am schärfsten sah und am besten behielt, was zuerst zu kommen pflegte und was zuletzt und was zugleich, und daher also am besten vorhersagen konnte, was nun erscheinen werde: glaubst du, es werde ihn danach noch groß verlangen und er werde die bei jenen Geehrten und Machthabenden beneiden? Oder wird ihm das Homerische begegnen und er viel lieber wollen <das Feld als Tagelöhner bestellen einem dürftigen Mann> und lieber alles über sich ergehen lassen, als wieder solche Vorstellungen zu haben wie dort und so zu leben? - So, sagte er, denke ich, wird er sich alles eher gefallen lassen, als so zu leben. -

Auch das bedenke noch, sprach ich. Wenn ein solcher nun wieder hinunterstiege und sich auf denselben Schemel setzte: würden ihm die Augen nicht ganz voll Dunkelheit sein, da er so plötzlich von der Sonne herkommt? - Ganz gewiß. - Und wenn er wieder in der Begutachtung jener Schatten wetteifern sollte mit denen, die immer dort gefangen gewesen, während es ihm noch vor den Augen flimmert, ehe er sie wieder dazu einrichtet, und das möchte keine kleine Zeit seines Aufenthalts dauern, würde man ihn nicht auslachen und von ihm sagen, er sei mit verdorbenen Augen von oben zurückgekommen und es lohne nicht, daß man auch nur versuche hinaufzukommen; sondern man müsse jeden, der sie lösen und hinaufbringen wollte, wenn man seiner nur habhaft werden und ihn umbringen könnte, auch wirklich umbringen? - So sprächen sie ganz gewiß, sagte er. -

106. c) Erklärung und Anwendung des Bildes

Dieses ganze Bild nun, sagte ich, lieber Glaukon, mußt du mit dem früher Gesagten verbinden, die durch das Gesicht uns erscheinende Region der Wohnung im Gefängnisse gleichsetzen und den Schein von dem Feuer darin der Kraft der Sonne; und wenn du nun das Hinaufsteigen und die Beschauung der oberen Dinge setzt als den Aufschwung der Seele in die Region der Erkenntnis, so wird dir nicht entgehen, was mein Glaube ist, da du doch dieses zu wissen begehrt. Gott mag wissen, ob er richtig ist; was ich wenigstens sehe, das sehe ich so, daß zuletzt unter allem Erkennbaren und nur mit Mühe die Idee des Guten erblickt wird, wenn man sie aber erblickt hat, sie auch gleich dafür anerkannt wird, daß sie für alle die Ursache alles Richtigen und Schönen ist, im Sichtbaren das Licht und die Sonne, von der dieses abhängt, erzeugend, im Erkennbaren aber sie allein als Herrscherin Wahrheit und Vernunft hervorbringend, und daß also diese sehen muß, wer vernünftig handeln will, es sei nun in eigenen oder in öffentlichen Angelegenheiten. - Auch ich, sprach er, teile die Meinung so gut ich eben kann. -

Komm denn, sprach ich, teile auch diese mit mir und wundere dich nicht, wenn diejenigen, die bis hierher gekommen sind, nicht Lust haben, menschliche Dinge zu betreiben, sondern ihre Seelen immer nach dem

Aufenthalt oben trachten; denn so ist es ja natürlich, wenn sich dies nach dem vorher aufgestellten Bilde verhält. – Natürlich freilich, sagte er. – Und wie? Kommt dir das wunderbar vor, fuhr ich fort, daß, von göttlichen Anschauungen unter das menschliche Elend versetzt, einer sich übel gebärdet und gar lächerlich erscheint, wenn er, solange er noch trübe sieht und ehe er sich an die dortige Finsternis hinreichend gewöhnt hat, schon genötigt wird, vor Gericht oder anderwärts zu streiten über die Schatten des Gerechten oder die Bilder, zu denen sie gehören, und dieses auszufechten, wie es sich die etwa vorstellen, welche die Gerechtigkeit selbst niemals gesehen haben? – Nicht im mindesten zu verwundern! sagte er. – Sondern, wenn einer Vernunft hätte, fuhr ich fort, so würde er bedenken, daß durch zweierlei und auf zwiefache Weise das Gesicht gestört sein kann, wenn man aus dem Licht in die Dunkelheit versetzt wird, und wenn aus der Dunkelheit in das Licht. Und ebenso, würde er denken, gehe es auch mit der Seele, und würde, wenn er eine verwirrt findet und unfähig zu sehen, nicht unüberlegt lachen, sondern erst zusehen, ob sie wohl von einem lichtvolleren Leben herkommend aus Ungewohnheit verfinstert ist oder ob sie, aus größerem Unverstande ins Hellere gekommen, durch die Fülle des Glanzes geblendet wird; und so würde er dann die eine wegen ihres Zustandes und ihrer Lebensweise glücklich preisen, die andere aber bedauern; oder, wenn er über diese lachen wollte, wäre sein Lachen nicht so lächerlich als das über die, welche von oben her aus dem Licht kommt. – Sehr richtig gesprochen, sagte er.

D. Sprachanalyse

Legende:

xyz – Konjunktion

xyz – Verb

xyz – Adjektiv/Adverbiale zeitl.

xyz – adjektivisches Partizip

xyz – Wiederholung



– Rückbezug



x y z – Kohärenzherstellung, Adverbien in einem Kontext, Vorantreibung

xyz – im Kontext ungewöhnlicher Ausdruck/Neologismus

$x \longleftrightarrow y$ – Gegensatz

xyz – abc – Vergleich

xyz – unvollendeter zu-Infinitiv

xyz – Wiederholung mit Variation

xyz – Möglichkeitsausdruck/

Konditional/ Konjunktiv

xyz – Bezug zu Protagonist

Lautliche Aspekte der Kohärenzbildung bleiben in dieser Analyse unberücksichtigt.

Analyse: Hermann Broch „Eine leichte Enttäuschung“ (Sätze 1-7, 524 Wörter)

Plötzlich fiel es ihm auf, und gleichzeitig erschrak er, weil es ihm nicht früher aufgefallen

war: da stand zwischen den modernen Warenhäusern der lärmenden Geschäftsstraße ein

schmales Haus, das aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts stammen mochte. Täglich

war daran vorbeigegangen, und nie hatte es noch gesehen, trotzdem es wie ein

abgebrochener Zahn zwischen den beiden Nachbarn steckte, eingeklemmt zwischen zwei

riesigen buntbemalten Feuermauern, und eine Luftlücke über sich ließ, durch die - mochte

auch das Gerippe der Lichtreklame auf dem First des braunen Ziegeldaches dort ragen -

manchmal der blaue Himmel manchmal die Wolkenwand in die Straße schaute.

Aber die langen Firmementafeln, deren Aufschriften schon an der Front des linken Nachbarn

begannen und bis zum rechten hinüberliefen, diese langen, steifen Bänder waren es wohl,

die jede selbständige Äußerung des Hauses unterbunden hatten, es mit dem Baublock in

einer Einheit hielten, die nicht die seine war. Nun plötzlich war es vorhanden, losgelöst

aus dem Gefüge, in dem es sich befand: gleichwie unter den Kleidern aller Menschen die

tierisch-menschliche Haut liegt, ein Faktum, dessen man nur selten inne wird, wurde

unter den Ankündigungen und Firmentafeln des Hauses die Mauer wieder zu einer richtigen Ziegelmauer mit dem grauen Verputz, den die Kelle des Maurers einst geworfen hatte, und sichtbar wurde das braune Dach, wie es zwischen den Sparren und Trämen des alten Dachstuhls wellig sich einbog.

Vielleicht ist es immer erschreckend, wenn Unbekanntes aus der Vergangenheit auftaucht, - Angst des Menschen, der etwas zurückgelassen hat, das er nicht kennt, er selbst geworfen in die Angst und in die Zeit, die ihn nicht zurückläßt, und zu solch historischem Gefühl gehörte es wohl auch, daß die Buchhandlung hier in ihrem

Schaufenster einen Kupferstich ausstellte, auf dem diese Geschäftsstraße in ihrer

gewesenen Gestalt zu sehen war, als eine breite, stille Wohnstraße, Häuserzeile, in

welcher Dach an Dach lies, Einheit gewesener Verbundenheit. Und da der Betrachter

sich dieses Kupferstichs entsinn und auch an den darauf abgebildeten Fahrdamm denkt,

der nicht gepflastert war, sondern kreuz und quer von Wagenspuren gefurcht und ohne

Bürgersteig, betritt er des Fahrdamms Pflaster, überquert die eisernen

Trambahngeleise, getrieben von dem Verlangen, in jenes alte Haus einzutreten, gleichsam

von der vagen Hoffnung **getrieben**, darinnen so aufatmen zu können, **wie** man **aufatmet**,
wenn man die geschlossene ineinandergefügte Stadt **verläßt** **und** in eine Dorfstraße **gerät**.
Wäre **er** gewohnt **gewesen**, auf seine tieferen Wünsche **achtzuhaben**, **hätte** **er** in seinem
Innern eine Art **Sehnsucht** feststellen können, mochte diese **auch** bloß eine **Sehnsucht** der
Nase nach dem scharfen Geruch von **Heu**, Dung und gebeiztem Mist **sein**, **Sehnsucht**, **daß**
sich in dem **Haus** irgendwo ein **Rest von Heu** finden würde **oder** etwa gelbe **und**
hellbraune Maiskolben, **aufgereiht** zum Trocknen an einer Schnur unter der Dachtraufe,
wie in einem Bauerngehöft. **War** doch die Bettlerin, die neben dem **Torbogen** **saf**, **wie**
eine der alten Bäuerinnen, die auf der Bank vor der Türe ruhen, **weil**
sie keine Arbeit, nichts mehr zu schaffen haben, **und** **scheute** sich auch, ihr ein
Almosen zu geben, ja, es **fehle** gar nicht viel, **und** **hätte** den Hut gezogen, **als** **in** den
dunklen **Torweg** **hineinging**, der, zur Hälfte für **Geschäftszwecke** verbaut,
unverhältnismäßig **schmal** **war**.

Analyse: Franz Kafka „Ein Landarzt“ (Sätze 1-23, 512 Wörter)

Ich war in großer Verlegenheit: eine dringende Reise stand mir bevor; ein Schwerkranker wartete auf mich in einem zehn Meilen entfernten Dorfe; starkes Schneegestöber füllte den weiten Raum zwischen mir und ihm; einen Wagen hatte ich, leicht, großrädrig, ganz wie er für unsere Landstraßen taugt; in den Pelz gepackt, die Instrumententasche in der Hand, stand ich reisefertig schon auf dem Hofe; aber das Pferd fehlte, das Pferd. Mein eigenes Pferd war in der letzten Nacht, infolge der Überanstrengung in diesem eisigen Winter, verendet; mein Dienstmädchen lief jetzt im Dorf umher, um ein Pferd geliehen zu bekommen; aber es war aussichtslos, ich wußte es, und immer mehr vom Schnee überhäuft, immer unbeweglicher werdend, stand ich zwecklos da. Am Tor schrien das Mädchen, allein, schwenkte die Laterne; natürlich, wer sollte jetzt sein Pferd her zu solcher Fahrt? Ich durchmaß noch einmal den Hof; ich fand keine Möglichkeit; zerstreut, gequält stieß ich mit dem Fuß an die brüchige Tür des schon seit Jahren unbenützten Schweinestalles. Sie öffnete sich und klappte in den Angeln auf und zu. Wärme und Geruch wie von Pferden kam hervor.

